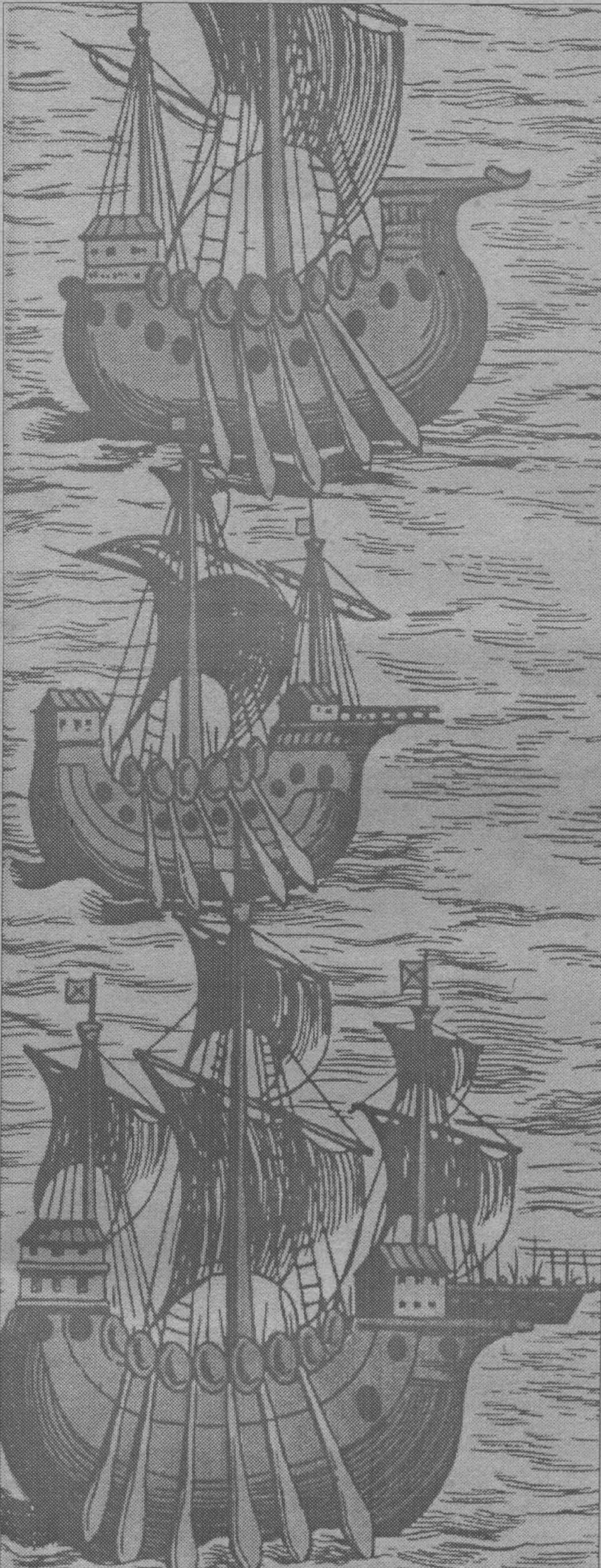
BIBLIOTECA MUNICIPALĂ
„M. SADOVEANU"
Inventar Nr.

REVISTĂ FONDATĂ LA 1880 DE Alexandru Macedonski

Literatorul

Anul II
Nr. 38-39 (55-56)
11 sept. 1992
32 pagini
30 lei

Redactor şef MARIN SORESCU



Marin SORESCU

Pornirea caravelelor

Descoperirea Americii e iminentă.
Se angajează naviganţi.

Avem la dispoziţie un ocean – pe dreapta
Coasta lui ca o sirenă foarte sexy
Ni se lipeşte de pulpe
Şi valurile şoptesc:
„Îndrăzniţi! Îndrăzniţi!"

Vom strecura oceanul
Şi ce va rămâne va fi America:
Fluvii imense, cataracte, bizoni, aur,
Ridicaţi pânzele!
Ne aşteaptă zborul în lună.
Ne aşteaptă filmele cu Stan şi Bran.
Încă vreo cinci şase secole
Vom angaja naviganţi curajoşi.

Pornim în braţe cu Coloanele lui Hercule,
Dizolvând ca pe-o pastilă
Misterul planetei,
Pe care o vom înfăşura într-un mister şi mai mare.

DESCOPERIREA AMERICII - 500

Semnează: Ov. Drîmba, Gabriel García Marquez, Paul Alexandru Georgescu, George Oppen, Dan Grigorescu, Ray Bradbury, Michael Hamburger

Un român descoperit de America: Brâncuşi

Articole de: Radu Varia şi Pavel Ţugui

Brâncuşi în documente

INEDIT: Mircea Eliade în scrisori

https://biblioteca-digitala.ro / http://bibmet.ro

REVISTA REVISTELOR

Lecţia basarabenilor

În *Totuşi iubirea* (nr.102), am citit trei poeme tulburătoare de Grigore Vieru, Leonida Lari şi Nicolae Dabija, toate scrise în luna august, care ar trebui să ne pună serios pe gânduri. Findcă ele nu sunt numai expresia unei experienţe amare, dureroasă, dar şi nişte semnale de alarmă pentru o întreagă naţiune.

Mesajul lor, adresat deopotrivă conştiinţei şi sensibilităţii, ar fi normal să ne facă să ne simţim culpabili şi ruşinaţi de drama pe care o trăiesc cei trei poeţi. Dar cine mai are timp la noi pentru vină şi ruşine ? Deci, Grigore Vieru scrie :„Sunt în Bucureşti,/Mamă,/ Am văzut aici/ Chipul frumuseţii române./ Dar mai mult m-au înfricoşat/ Ochii tulburi ai urii/ Şi ai vrajbei între fraţi,/ Braţele de gheaţă/ Ale făţărniciei,/ Colţii de fier/ Ai pizmei şi bârfei./ Aici am văzut chipul curat/ Al iubirii de neam./ Dar tot aici-/ Şi chipul strâmb/ Al vânzării de frate./ Cu sufletul rănit/ Voi parafraza pe nipon:/ În Bucureşti/ A fost înjunghiată România." Şi continuă adânc lovit în suflet: „Şi mă rog biblic:/ „Şcoală, Doamne,/Să nu biruie omul". Dar voi mai rămâne aici./ Voi pierde-ntr-o zi/ Tot sângele./ Voi fi ca frunza de toamnă:/ Fără de viaţă./ Odihni-voi alături de tine/ Sub epitaful dinainte pregătit:/ „Sunt iarbă,/ Mai simplu nu pot fi". O revelaţie nu mai puţin dezamăgitoare are şi Leonida Lari:„Nimeni nu mai poate se-apăra de nime -/ Tot mai trist poetul sub şobolănime/ Tot mai arsă-i ţara şi mai sterp e ramul./ Vai, şobolănimea ne înghite neamul!/ Unde să mai mergem ? Hulă şi tăgadă./ Chişinău - teroare, Bucureşti - paradă"./ Într-adevăr, cumplită întrebare:„ Unde să mai mergem ?" Pe aceeaşi temă amară glosează şi Dabija: „Iese-n loc de soare - o bucată de soare/ pe orizontul tot mai ocult,/ şi umbra ni se face mai grea şi mai mare,/ Iar noi ne urâm şi mai mult/ În timp ce suntem lătraţi de câinii năpăstii/ şi Dumnezeu e ofensat de-a dreptu-n altare/ în timp ce duşmanii ne împing în prăpăstii/ noi ne uiăm şi mai tare". „Supereşteţii" nu vor ezita să vadă în aceste versuri, desigur, pentru a le minimaliza, orice în afară de realitatea cutremurătoare care le inspiră. Dovedind deci, cinste şi înţelepciune, dar şi o lucidă responsabilitate, basarabenii ne-o iau iarăşi înainte. La fel ca şi în urmă cu ani. Când Lari, Vieru şi Dabija, luptând pentru limbă, alfabet latin, drapel, drept la fiinţă naţională, îşi riscă libertatea şi chiar viaţa. Si când „moraliştii" şi „democraţii" noştrii înnăscuţi de astăzi nu erau pe nicăieri. Important e însă că acum nu se dau înapoi de la nimic: jignesc, denigrează, împrăştie venin, sunt pe faţă alături de „şobolănimea ce ne înghite neamul". Dacă nu şi mai grav: ei sînt „şobolănimea"!. Aşadar, pentru cine are urechi de auzit, dar mai ales suflet să simtă, poeţii basarabeni se identifică din nou cu soarta neamului. Lecţia lor este exemplară.

REVUE ROUMAINE – 3/1992

Ultimul număr al revistei *Revue roumaine* (3/1992), cu subtitlul generic „Civilizaţia românească şi dialogul internaţional al culturilor", consacră cea mai mare parte a paginilor literaturii. În deschidere, sub un titlu care promite foarte mult („Calea spinoasă a literaturii române"), redactorul şef adjunct al publicaţiei (Valentin F. Mihăescu) vrea să familiarizeze cititorul străin doar cu una dintre „nenumăratele probleme care ne bântuie în această perioadă de tranziţie" – neliniştile provocate oamenilor de litere de economia de piaţă. Dilemele mărturisite de autor sunt dramatice, în schimb soluţiile întrezărite apar surprinzător de simple şi înduioşător de accesibile: „Să renunţăm la economia de piaţă? Ar fi o nebunie! Să renunţăm la literatură? Imposibil! Atunci să căutăm cu calm, cu răbdare, cu încredere, soluţiile de parcurs, micile compromisuri necesare şi inofensive pe care orice persoană inteligentă şi orice om echilibrat are datoria să le facă". Un consistent fascicol al numărului este fragmentul din romanul lui Marin Preda „Cel mai iubit dintre pământeni", publicat la rubrica „Antologie" cu prilejul împlinirii a 70 de ani de la naşterea scriitorului. Buna iniţiativă redacţională şi calitatea traducerii în franceză (n-am parcurs variantele revistei în germană, engleză sau rusă) ne fac cu atât mai mult să regretăm caracterul expeditiv al notei bio-bibliografice introductive şi absenţa numelui traducătorului, atât din sumar, cât şi de la sfârşitul textului. Putem înţelege de ce nu se indică translatorul la fiecare dintre articolele publicate, dar nu şi anonimatul traducătorului de literatură beletristică. Acelaşi procedeu în paginile, altminteri la fel de captivante, dedicate lui Petre Ţuţea (interviul acordat de acesta lui Dan Arsenie, reprodus-tradus din revista „22"), cu deosebirea că în acest caz parcimonia notei introductive e compensată de însemnările lui Ion Coja şi Marcel Petrişor la moartea marelui învăţat. Un plus de inedit poate descoperi nu doar cititorul străin, ci şi cel român la rubrica „Distinguo", unde Mihai Gramatopol inserează studiul „Romanul istoric şi farsa lui Umberto Eco", cu o anexă conţinând corespondenţa oarecum polemică dintre romancier şi exeget pe tema licenţelor din literatura de gen şi a întrebării dacă romanul istoric există sau nu. Un dialog academic Mihai Cimpoi-Jean Loius Courriol despre traducerea lui Eminescu în limba franceză şi o aplicată rubrică de cronici literare (Eugen Simion asupra „Jurnalului fericirii" de N. Steinhardt, Liviu Petrescu asupra eseisticii din tinereţe a lui Mircea Eliade şi alţii) situează la rândul lor partea finală a revistei deasupra celei introductive.

În pas de „defilare"

Luat de pe un afiş de propagandă electorală apare în *Vatra* nr. 6 articolul *Regele, biserica şi şcoala* de Eugen A. Giurgiu. Nu negăm că subiectul e demn de interes, că ar fi putut să producă, în cazul unui condei vrednic de asta!, un studiu serios, instructiv şi necesar totodată. Aşa cum se înfăţişează însă, subminat aproape în întregime de o demagogie găunoasă, nu e mai mult decât o înşiruire de fraze în pas de „defilare", lipsite de orice credibilitate. Până şi enunţarea unor adevăruri evidente şi de bun simţ este compromisă. „Avântul" dlui Giurgiu nu vizează un odios regim politic, ci însăşi fiinţa spirituală a unui popor, inteligenţa şi forţa lui creatoare. „Înarmaţi" tot cu o astfel de gândire „înaintată", comuniştii au „tăiat" cultura românească în două, considerând-o pe una „burgheză", putredă, reacţionară, iar pe alta „socialistă", superioară, progresistă. După opinia dlui Eugen A. Giurgiu, care admite doar pe ici-colo câteva excepţii onorante, „biserica a fost coruptă şi transformată în unealta de preaslăvire a nimicniciei comuniste". Mai bine nu a stat nici şcoala: ea „ a devenit o instituţie de mutilare a sufletelor noilor generaţii". Sărmanii de noi! Decenii la rând nu am auzit – la nunţi, botezuri, înmormântări – din gura „păcătoşilor" preoţi decât ode mobilizatoare închinate luptei de clasă, planurilor cincinale şi cultului personalităţii, şi nici o vorbuliţă pătrunsă de evlavie creştinească, de iubire şi frică de Dumnezeu! Cât despre şcoală, aşa este! Toţi românii, de la vlădică la opincă, sunt nişte suflete mutilate! Aşa distinşii scriitori ce publică în *Vatra*, aşa marii artişti şi oamenii de ştiinţă, aşa milioanele de compatrioţi ce au umplut de-a lungul anilor sălile de spectacole şi concerte şi au făcut ca tirajele cărţilor să atingă cifre incredibile... Aşa copiii ce nu au pierdut niciodată ocazia să devină vestiţi ori de câte ori au participat la manifestări ştiinţifice şi artistice internaţionale, sau analfabeţii „mutilaţi" imediat după război cu buchiseala literilor, sau sutele de mii de medici, profesori, ingineri etc., în cea mai mare parte a lor profesionişti de clasă. Da, nu încape îndoială, suntem un popor de suflete mutilate! Ne mirăm totuşi cum de o fi scăpat de această „mutilare" generală dl Eugen A. Giurgiu! Oricum, ferice de noi că a scăpat, căci altfel cine ne-ar mai fi scris rânduri vibrante şi limpezi precum cele ce urmează: „Prezenţa Regelui la Suceava reînnoadă firul rupt al unei tradiţii seculare. Asemenea atâtor alţi voievozi, cel care a fost Marele Voievod de Alba Iulia, Regele a îngenunchiat cu evlavie la picioarele Mântuitorului, realizând astfel o virtuală contopire cu simbolurile cele mai scumpe ale neamului nostru. Contopire care nu va întârzia să se materializeze".

DIAC TOMNATIC ŞI ALUMN

ATITUDINI

Atenţie la demagogi!

Vechile cursuri de socialism ştiinţific, minunata teorie a contradicţiilor, susţineau că lagărul capitalist este pe marginea prăpastiei în timp ce lagărul socialist i-a şi luat-o înainte. Evident, doctorii noştri în marxism, prezenţi pretutindeni precum turnătorii, erau ori idioţi sadea, ori plini de umor, prima alternativă fiind mai bine reprezentată. Minoritarii cu umor, judecând după dispariţia ban-curilor, s-au lăsat de meserie şi, dacă nu ne mai înveselesc, nici nu ne încurcă. Prostia, în schimb, se spală mai greu şi a trecut fudulindu-se de prin gazete de perete şi alte organe de partid în paginile presei noastre independente de orice.

Răsfoind gazete de toate culorile şi moravurile, aflăm bunăoară, că România se găseşte azi în plin şi sălbatic capitalism, pe marginea celei mai negre prăpastii. Un singur bobârnac şi gata! Astfel, de la retorica optimismului socialist bine plătit de ieri, s-a trecut la retorica disperării şi mai bine plătită de azi. Nici nu-i nevoie să citim gazetele centrale, semne de ţigănie gazetărească se văd şi în provinţie., cu deosebirea că pe-aici se umblă cu cioara vopsită şi pe degeaba. Este destul să deschizi..., dar noi nu facem greşeala asta.

Ci preferăm să recitim „Însemnările politice" ale fostului ministru ţărănist, Grigore Gafencu, una dintre minţile cele mai luminate ale vremii, şi iată ce aflăm că se petrecea pe la 1930: „Vintilă Brătianu cerşea credite în străinătate pentru a stabiliza leul. Şi bancherii străini ridicau în fiecare zi obiecţii şi puneau noi condiţii". Şi încă: „Au trecut zile şi ani şi capitaliştii n-au dat buzna peste noi". Până la urmă ceva capital a venit dar... a fost furat/tocat precum fondul „Libertatea" şi patrimoniul U.T.C., Casa Regală nefiind străină, ci dimpotrivă băgată în sac până la coate: te pui cu puii de lele! Recomandăm încă o dată cartea citată mai sus, tipărită de Editura „Humanitas" în 1991 şi recenzată de noi pe larg, ca lectură obligatorie tuturor concetăţenilor care candidează la statutul de politicieni. Desigur, cu boicotul ăsta total, mai dur decât cel faţă de Serbia, pe care-l practică fostele centre judeţene de librării faţă de editurile de stat, cărţile bune sunt nişte rarităţi. Din acest motiv şi cum ştim că grijile faţă de propria chiverniseală nu-i lasă pe politicienii noştri neobosiţi nici să doarmă, nici să se instruiască, le mai furnizez un citat: „ De când e ţara ţară şi politicienii o cârmuiesc, ea e necontenit pe marginea prăpastiei, frământată de o criză economică fără precedent care necesită un mare program de refacere, o grabnică reintrare în legalitate etc., etc. Aşadar nimic nou sub soare în problema eternei crize româneşti, întru totul asemănătoare crizei finale a capitalismului...

Şi pentru că nu vreau să fiu acuzat că influenţez opinia alegătorilor tocmai acum în plină campanie agricolă, le-aş spune doar atât: atenţie la demagogi, că tractorişti nu prea sunt! Cu toţii vând pielea ursului din pădure, dau vina pe cei de dinainte când nu le ies socotelile, iar odată aşezaţi pe marginea farfuriei cu miere nu se mai ridică, precum muştele, pentru nimic în lume.

Nicolae DIACONU

Literatorul

Săptămânal de literatură şi artă editat de MINISTERUL CULTURII

Anul II, nr. 38-39(55-56)/ 1992

Comitetul director:
VALERIU CRISTEA
FĂNUŞ NEAGU
EUGEN SIMION
MARIN SORESCU

Colectivul redacţional:
Lucian Chişu (redactor şef adjunct),
Nicolae Diaconu,
Dumitru Nicu,
Valerian Sava,
Marin Stoian (secretar general de redacţie),
Andrei Grigor

Adresa redacţiei:
Bucureşti, Piaţa Presei Libere nr. 1,
cod 71341,
tel. 17.10.23; 17.60.10,
int. 2243, 2248,
căsuţa poştală 33-20.

Administraţia:
Direcţia Pentru Presă, Publicitate şi Tipărituri, Piaţa Presei Libere nr. 1, sector 1, Bucureşti

Anunţăm cititorii noştri că abonamentele la revista "LITERATORUL" se fac la oficiile poştale, factorii poştali şi difuzorii voluntari din întreprinderi şi instituţii

Cititorii din străinătate se pot abona prin RODIPET S.A. – PO BOX 33-57; telex: 11995 sau 11034; telefax: (40)-0-185673 Bucureşti – Piaţa Presei Libere nr. 1, România

Publicaţia este înscrisă în Catalogul de presă Rodipet la poziţia 43.
ISSN 1120-5583

Tehnoredactare computerizată
JORDAN
Corina Marin
Oana Udrea
Florentina Neagu

Tiparul executat la TIPOREX Bucureşti

Difuzorii particulari din Capitală şi provincie, care doresc să distribuie revista *Literatorul*, sunt rugaţi să ia legătura cu redacţia la telefonul (90) 17. 10.23.

De asemenea, cititorii care vor să se aboneze la *Literatorul* şi întâmpină greutăţi la oficiile poştale (aşa cum suntem informaţi) se pot abona prin redacţie, expediind pe adresa noastră (din caseta redacţională) echivalentul sumelor, după cum urmează: 180 lei pentru trei luni, 360 lei (şase luni) şi 720 lei pentru un an. Rugăm ca scrisorile (cu confirmare de primire) sau mandatele poştale să fie scrise citeţ.

Literatorul

Pentru o promptă reflectare a fenomenului literar contemporan, rugăm editurile şi autorii să ne înlesnească accesul la noile apariţii, prin trimiterea la redacţie a unor exemplare de semnal. Aceeaşi rugăminte, confraţilor noştri de la revistele de cultură.

Redacţia

https://biblioteca-digitala.ro / http://bibmet.ro

CRONICA LITERARĂ

Eugen SIMION

ROMANUL ESEISTIC

Există în proza postbelică un tip de roman care oscilează între eseu și epica propriu-zisă. L-am numit, într-o carte mai veche, *eseul romanesc* și am adus, ca exemple românești, romanele lui Paul Georgescu și Alex. Ivasiuc. I-am putea adăuga azi cartea lui Ion D. Sârbu, *Adio, Europa!* *). Ea apare postum, ca și *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*, una din puținele surprize literare ale epocii postrevoluționare. Autorul, filosof și dramaturg, decedat la 17 septembrie 1989, a încheiat romanul în 1985 și din el apare, acum, primul volum. O judecată definitivă despre substanța și valoarea lui estetică nu poate fi dată decât după ce vom citi și partea a doua. Cele 437 de pagini tipărite arată un original roman de idei scris de un om învățat și cu simțul ironiei. Este, la propriu și la figurat, același care a notat în paginile jurnalului intim amărăciunile, sarcasmele și utopiile sale într-un Isarlâk tragi-comic. Romanul reia unele din elementele din jurnal (naratorul Candid, isteața lui soție, Olimpia, dialecticianul evreu Sommer etc.) și reconstituie cu mai multă fantezie epică moravurile și năravurile alutanilor (citește: oltenilor) sub regimul totalitarist comunist. Urbea în care se petrec faptele se cheamă, în deriziune, Isarlâk și căpeteniile ei sunt marele Ilderim, primul secretar Caftangiu (beiul Culturii), Osmanescu (pașa securității locale), Tutilă Doi, mai mare peste ideologie, futurologie și propagandă... Parabolă, satiră, proză de observație morală, studiul caracterelor într-o societate multilateral fanariotă și, mai ales, un număr apreciabil de eseuri pe teme care variază de la diplomația marilor puteri la starea de *lumpenbalcanie*.

Toate acestea intră într-o proză bine scrisă, cu propoziții memorabile, opera unui intelectual, disperat și sarcastic. Relația dintre jurnalul intim și romanul propriu-zis este evidentă. Diaristul și prozatorul vorbesc despre aceeași istorie și au aceleași fantasme. Naratorul se cheamă, și într-un caz și în altul, Candid – Dezideriu și trece, în ambele ipostaze, cam prin aceleași întâmplări (război, închisoare, exil, marginalizare socială). Comparația este, trebuie să spun, în favoarea jurnalului intim, nu a ficțiunii romanești. Acolo credibilitatea narațiunii este mai mare când este vorba de biografia socială a naratorului. Când un om vorbește despre detenția lui este una, când imaginează este alta. Ion D. Sârbu, (ascuns sub un personaj de circumstanță) narează în ambele ipostaze închisorile, eșecurile, singurătățile și ideile sale, cam în același stil. Diferența este că în roman aria de cuprindere a micilor evenimente este mai întinsă și posibilitatea de a studia caracterele în stare de criză morală este, iarăși mai mare. Ficțiunea pierde însă ceea ce narațiunea autobiografică oferă în grad maxim: sentimentul autenticității, și ceea ce Blanchot numea calendaritatea, sentimentul acut al timpului.

Adio, Europa!, volumul întâi, are 15 capitole și fiecare capitol este precedat, în stilul romanului din secolul al XVIII-lea, de o explicație jumătate serioasă, jumătate ironică. Cititorul este pus în temă asupra evenimentelor care urmează și se dă chiar și o judecată asupra lor. Iată introducerea de la capitolul al XI-lea: „Acum știm că eroul nostru se numește Candid – chiar dacă soția sa nu e deloc Kunegunda, din celebrul roman al lui Voltaire. Eroii noștri, după un somn binecuvântat, își comentează visele. Discută apoi, pașnic și nu prea, despre fotbal, muzică de circ patriotic, despre o anume mașină sau un camion negru. Apoi, profesorul Candid e trimis în vizită la niște nepoți necunoscuți. Aici are revelația de a fi fericit ținând în brațe o îngerelă pișoatcă, pre nume Anca. Află totul despre ce s-a întâmplat și s-a discutat la ședința infinită. Ca un mesager biblic sosește un domn Sommer care, de astă dată, seamănă cu un violonist dintr-o pictură veche de Chagall. Începe o ciuleandră afurisită. „Rezumat evaziv, pronosticuri numai pe jumătate exacte. Aflăm, într-adevăr, de-abia acum (pag. 271) numele naratorului și al personajului central (Candid) și tot acum se lămurește cine este acel țăran bătrân, profet ambulatoriu cu care protagonistul stătuse în pușcărie. Cât despre, Chagall, ciuleandra afurisită, Kunegunda și îngerela pișoatcă, toate acestea sunt semne de captație a cititorului. Nota ironică din text îl avertizează, totuși, că faptele trebuie să fie luate cu prudență. Așa se și întâmplă. Romanul este o parabolă cu pântecele desfăcut. Naratorul prezintă și comentează în stil persiflant istoria prin care trece, uzând și chiar abuzând de ceea ce Olimpia, soția cu mintea iute și tăgăduitoare, numește „gripa parantezelor". Adică digresiunea, speculațiunea filosofică și, mai ales, reflecția morală.

Epicul este, în fapt, un pretext pentru aceste mici eseuri în care intră și iese un spirit analitic excepțional, marginalizat, puțin mitoman, temeinic băutor de vodcă, dezgustat de ideologiile veacului. El își pune amărăciunea în paradoxuri strălucite. Este același personaj narator din *Jurnal*, „șturlubatic și buiac", într-o narațiune scrisă la persoana întâi. Stilul confesiunii este pe alocuri persiflant, cu metafore bine lucrate. Eroul este fiul unui miner cu convingeri socialiste, și el însuși, Candid, a avut o tinerețe socialistă și a cunoscut, timp de 10 ani duritatea închisorii socialiste. Scăpat de o detenție absurdă, muncește oarecare vreme într-o mină (aceeași în care lucrase și tatăl său și, ironie a soartei, cu aceiași bocanci) și eșuează în cele din urmă într-un fel de exil tragi-grotesc într-o urbe fanariotă, după toate probabilitățile Craiova (orașul în care Ion D. Sârbu a trăit în ultima parte a vieții sale). De altfel onomastica, instituțiile, personajele urbei, relațiile dintre indivizi sunt numite în carte în terminologia epocii fanariote sau prin construcții lexicale abuzive. Un savant filolog se cheamă Gra-Ur, Genopolis – orașul în care Candid își face studiile – nu poate fi decât Clujul sau poate Sibiul, marele și înțeleptul Napocas, din care naratorul citează mereu, ar putea fi Blaga... Candid mai zice „câmpologie", „more valachico", „lumpenbalcania", „jilaviade", „îndemoniți", „monarhie tribală", citează din Valéry și din filosofii germani și poartă discuții cu cine se nimerește (și se nemerește mai des cu nevasta Olimpia, zisă și Limpi, și cu evreul filozof amator Sommer) despre *frica-matrice* și procedeul de intimidare socială propriu regimului totalitar numit „iavașana". Termenul vine din lumea țărănească și sugerează un procedeu local de mankurtizare a individului. La propriu, iavașaua desemnează un mod de a castra armăsarii fără anestezie. Armăsarul este strâns întâi de nări cu o funie de păr de cal. Durerea este atât de sălbatică, încât cealaltă operație (castrarea) trece aproape neobservată... Romanul lui Ion D. Sârbu este plin de asemenea mici fabule și morala lor este comentată, analizată, întoarsă pe toate fețele în dialogurile și monologurile eroului central. Scopul lor este de a defini morala colectivă a unei societăți în care valoarea se furișează pentru a scăpa de represalii și adevărul este o vorbă goală.

În Isarlâkul românesc există o piramidă a puterii și o luptă acerbă pentru putere, cu moravuri adecvate. Marele Ilderim are un clan și clanul are ramificații în sus și în jos. Tutilă Doi, șeful ideologiei, are și el un clan și, când este amenințat, clanul (un frate plasat în eșalonul superior, o ceată de fini cooperanți) se pune în mișcare. Dușmanul său, Caftangiu, mai mare peste cultură, are și el relațiile și sprijinitorii săi, în primul rând o frumoasă și influentă nevastă, încurcată cu Osmanescu, șeful securității, cumnat – dacă rețin bine faptele – cu marele Ilderim. Complicități, tensiuni, conflicte, trădări și alianțe în mișcare. Situat în afara acestei mafii, Candid provoacă fără să-și dea seama o confruntare puternică în sfera puterii locale. Are o slujbă modestă (inspector cu ortografia pe lângă Combinatul de Panificație și Vinalcool), obținută și aceasta prin intervenția Nașului (Tutilă Doi), rudă cu întreprinzătoarea Olimpia. I se face hatârul să fie acceptat printre conferențiarii de la Universitatea Populară din urbe și, în acest sens, răspopitul logician postkantian propune o prelegere despre literatura științifico-fantastică. Printre autorii vizați se află și Karl May. Cenzorii locali, crezând că-i o eroare, înlocuiesc numele romancierului popular cu acela al filosofului Karl Marx. Văzând încurcătura comică, Candid râde în gura mare și râsul lui este numaidecât raportat de turnătorii de serviciu. De aici intriga romanului tratată în registru tragic și ironic. Incidentul este puțin umflat de autor (nu sunt exagerate, totuși, consecințele acestei reacții inveselitoare în fața unui afiș?): securitatea intră în stare de alertă, Candid este ridicat de acasă și anchetat, Tutilă Doi, ideologul care acceptase modificarea numelui, dă vina pe culturnicul Caftangiu, Caftangiu se folosește de împrejurare pentru a ataca pe Tutilă Doi, pe scurt, ridicola dovadă de incultură provoacă o criză în sfera puterii și instituțiile Isarlâk-ului se clatină.

Pretextul este, repet, discutabil, dar analiza caracterelor și pictura moravurilor provinciale sunt bune. Absurdul intră în ecuația regimurilor totalitare și de multe ori destinul unui individ atârnă de o confuzie, de un amănunt derizoriu. Sommer, evreu inteligent și filozof fără școală, și-a pierdut postul în ideologie pentru că într-un text local în loc de „bastionul păcii" a apărut „bastonul păcii". Înlocuirea lui Karl May cu Karl Marx produce, tot așa, un cutremur politic la vârful orașului și cutremurul atinge în cele din urmă destinul oamenilor mărunți. Candid, cu un dosar încărcat (fost deținut politic, fost profesor de filosofie idealistă), devine din nou suspect și, ca să-l salveze, descurcăreața soție Olimpia pune la cale, în complicitate cu experimentatul Sommer, un scenariu complex. Mai întâi ține ea însăși un discurs abil în fața divanului (citește: conducerea urbei), aduce apoi, în aceeași instanță, pe aiuritul și inteligentul Candid care vorbește și el despre toate și despre nimic precis, într-o dialectică evazivă și strălucitoare. Intervine Ilderim, într-o primă fază, folosind prilejul pentru a-l îndepărta pe Caftangiu (care ajunge la casa de nebuni) și a-l retrograda pe Tutilă Doi, ideologul. Candid este scos din discuție, cel puțin pentru moment (nu știu cum vor evolua lucrurile în volumul doi!), dar lupta pentru putere în Isarlâkul alutan continuă. Marele Ilderim este mutat disciplinar în cele din urmă, Osmanescu și Tutilă Doi se bat, la propriu, și apoi se împacă în fața primejdiei comune. Candid, Olimpia și Sommer continuă, la rândul lor, meciul digresiunilor. Li se alătură poetul patriotard Omar Omarovici Kaimakov, nepoții Marin și Florica, nepoții Olimpiei și chiar Tutilă Doi, nașul. În *Adio, Europa!*, se vorbește mult, personajele – bune sau rele – fac teorii și găsesc de cele mai multe ori formule fericite. Acestea țin, în fapt, romanul ca operă de reflecție polemică și, cum am precizat înainte, ca parabolă politică.

Câteva personaje se detașează în fervoarea acestei gripe a parantezelor iscusite. Mai întâi Candid, naratorul, specialist păgubaș în Etică și Est-Etică septentrională. Student fiind, se făcuse remarcat printr-o teză despre sexul dracilor și caracterul androgin al Răului în lume. Trecând prin ceea ce a trecut, a ajuns, în izolarea de la Isarlâk, un biet „suberou" al singurătăților și al melancoliei (este aprecierea lui), cu un acut sentiment al ratării. Asta nu-l împiedică însă să observe și să judece cu o cruzime caragialiană moravurile unei lumi turcite. Se deosebește prin aceasta de eroii provinciali ai prozei vechi, resemnați și elegiaci. Filosoful postkantian este un „gânditor boieros" și are idei incomode despre bolile ființei românești. Noi, românii, am fi atleți ai bășcăliei, specialiști în bârfă, formați în timpurile mai noi în matricea stilistică a fricii. Este și gândul lui Napocos, maestrul spiritual al lui Candid: „Latini ușor slavonizați, turciți de greci și germanizați de unguri, fanarioți bonjuriști și revoluționari de operetă (doar țăranii noștri analfabeți au știut să moară frumos pe roată, pentru dreptate și pământ), eram cât se poate de indicați pentru rolul de bufoni critici, atleți ai bășcăliei și bârfei împinse până la limitele magice ale negării negației, prin afirmarea până la scârbă a afirmației afirmării. Ce-am făcut noi din biserica noastră pravoslavnică? O adunătură de popi inculți și răi, curvari și bețivi, de mitropoliți unși cu toate unsorile politicianismului concesiv, simpli funcționari învârtiți (excepțiile întăresc regula!), rentieri șmecheri ai unui altar pe care îl mențin sacru doar babele, tradiția, suferința și disperarea. Ce am făcut din democrația noastră parlamentară? Din alegerile noastre „libere"? Ce facem acum din cei șapte stâlpi ai înțelepciunii marilor noștri ilderimi, din decretele, documentele, codexurile de înțelepciune ale Celui Mai dintre Cei Mai? This is the question!"

Opinia lui Candid confirmă o idee mai veche a celor care au studiat specificul nostru și anume că românii au viciul de a se contesta. Probă de forță, dovadă de neîncredere în stilul propriu de existență și în valorile naționale? Judecând după roamnul lui Ion D. Sârbu, și una și alta. Eroul său intră într-un inevitabil paradox (variantă autohtonă a cunoscutului paradox al cretanului!), întrucât este și el român și, în consecință, nici el nu scapă de rolul de a fi un bufon critic al unei latinități turcite. Candid nu se formalizează însă de asemenea contradicții și duce discursul său (strălucitor, presărat cu fraze antologice) mai departe. E plăcerea, libertatea și salvarea lui. Are idei clare despre țigănie ca stil de viață, despre *muntele* – „creator de stil și morală" și *bărăganele* care trăiesc din împrumuturi și prin invitare. Veșnicia, zice el parafrazând pe Blaga, s-a născut, poate la sat, dar a venit să moară la oraș, „unde e cultură e și lucrătură", râsul este un opozant politic al plânsului; alcoolul – ca și disperarea, singurătatea, dreptatea – este de stânga; socialismul este „*summa* bucuriilor pe care nu le avem deocamdată", comunismul va fi „*summa* bucuriilor pe care nu le vom avea niciodată" etc. Olimpia (energica, abila Limpi), cu ascendență balcano-țărănească, nu se lasă mai prejos și are și ea teoriile sale despre putere și despre morala romanității orientale în cadrul unui seminar filosofico-conjugal. După modelul Camil Petrescu, eroii lui Ion D. Sârbu fac cu voluptate politică și filozofie în pat. Iată stilul virtuoasei Olimpia de a judeca lucrurile: „Iubitule, deși îmi sfârâie inima după trebi, deși îmi vine în modul cel mai pașnic să-ți sparg capul și să te calc în picioare ca pe un reacționar troțkist, iată-mă vrăjită de parantezele tale, invitată să intru și eu într-o discuție de seminar. Nu aș face-o de n-aș avea credința că numai vorbind și gândind tare alungăm stafiile tăcerii și încruntărilor pustii. Încep – uitându-mă mai atent la tine – să înțeleg pentru ce strămoșii mei alutani aveau obiceiul de a tăia limba clevetitorilor, mâna stângă a hoților și nasul celor ce hicleneau sau dezertau la dușman. După părerea mea – cutremurată de ce spusese Napoleon despre revoluție –, marile bătălii politice și sociale se pierd din cauză că, pe parcurs, cei care pun mâna pe putere ignoră scopul, falsifică mijloacele și, făcând o risipă imensă de vorbe din ce în ce mai mari, și din ce în ce mai tari, se rătăcesc în paranteze și uită total de unde și pentru ce au pornit cântând „hai la lupta cea mare". Cocoșul începe să creadă și chiar se convinge – ce altă treabă au lingușitorii din suită – că soarele răsare numai și numai fiindcă el îi cântă așa cum cântă. Nu-mi plac acești francezi ai tăi, pe care tu îi numești mereu akkadieni. Ei au mâncat aguridă, iar nouă în Balcani ni se strepezesc dinții".

Există, după agera la minte Limpi, trei forțe salvatoare pentru românii corupți de fanarul socialist: Pământul, Țărănimea și Limba. Și tot ea citează teoria unor țărănci bătrâne (*teoria susnicilor*) după care oamenii păcătoși se mută, după moarte, nu în iad, ci în câte un cuvânt gol („fiecare în cuvântul pe care l-a rușinat mai mult"). O pedeapsă care se potrivește cu precădere oamenilor de litere. În fine, partenera lui Candid are și idei politice. Ea cunoaște sistemul din interior (a fost, probabil, tânără activistă revoluționară) și dă acum judecăți severe despre regimul pe care l-a slujit. Competența ei atinge și politica internațională și unul dintre discursurile ei se referă, de pildă, la tranzacția de la Yalta. Limpi și Candid au, în fond, cam aceleași opinii și disputele lor conjugale nu sunt decât momente

urmare în pag. 8



Gravură imprimată în anul 1493 cu detalii privind descoperirea lui Columb

https://biblioteca-digitala.ro / http://bibmet.ro

HEIDEGGER SALUTÂNDU-L PE BLAGA

„Principiul identității“ (Der Satz der Identität), conceput de Martin Heidegger sub forma unei conferințe pe care a ținut-o la 27 iunie 1957 spre a omagia împlinirea celor 500 de ani de la înființarea Universității din Freiburg, a apărut în traducere românească, la editura Crater, 1991, datorată d.lui Dan-Ovidiu Totescu. Respingând conceptul de A=A drept etalon de înțelegere și definire a identității, filosoful german Martin Heidegger stabilește câteva trepte de pătrundere în ansamblu de corelații ce susțin principiul identității (ferindu-l de jocul tautologic al expresiilor). Există mai întâi un înțeles logic în relația A=A care implică noțiunea de egalitate. Dar egalitatea este posibilă dacă fiecare lucru, prins în acest în raport de egalitate, este al însuși *Același* (Das Selbe). De aici o primă treaptă explică identitatea când „fiecare lucru este el însuși Același“. Dar punerea în expresie a lui, el însuși se realizează dacă un lucru este redat lui însuși, prin posibilitatea lui el însuși de a fi același pentru fiecare lucru. Luminarea acestui aspect de identitate se face prin *mijlocire* (Die Selbigkeit). Și atunci prin raportarea la structura lucrurului se află *unitatea* (Einheit) lucrului. Or, mijlocirea se produce în esența lucrului, considerată valoare intrinsecă să dea lucrului identitate. Într-o altă treaptă, înțelegerea principiului identității îndeamnă la aflarea unui *statut al ființei*. Căci nu poate fi admisă nici o realitate de orice structură (umană sau socială, cosmică sau terestră etc.) fără identitatea ei. De aici, confirmă Heidegger „unitatea identității constituie o trăsătură de bază în ființa realității existente“. Trecerea și petrecerea omului prin registrul de semne și simboluri ale realității explică în fapt chemările identității și suportă realitatea în parametrii de ființă. Prin urmare, ființa și gândirea, fiecare văzută ca parte componentă, întregesc sfera identicului. O altă treaptă în definirea identității Heidegger întrevede în felul de participare a componentului, prin subordonare și clasificare, la *coeziunea* (Das Zusammen) lucrului. Aparența la o identitate se poate păstra intactă prin raportul stabilit cu coeziunea care presupune o deducere a unui element din celălalt prin reciprocitate. Filosoful german ia în discuție coapartenența care se referă la om și ființă. Omul găzduiește ființa și se împlinește în ea, ducând-o, astfel, în stare de prezență (An-wesen). „Om și ființă sunt transmiși unul altuia și aparțin unul altuia“. În acest fel întregesc „laolaltă-aparență“. Neîntreruptul transfer de valori om-ființă, care-și aparțin reciproc, Heidegger îl numește *„împletirea“*. Analizând „principiul identității“ prin traversarea gândirii în decurs de veacuri, filosoful german ajunge prin „salt“ la imaginea omului drept „subiect pentru obiectele sale“. Altfel spus, saltul îl aduce în spațiul unde omul și ființa, aflate în esența lor, se simt atrași deoarece stau unul în fața altuia. Se poate încerca, de exemplu, în lumea tehnicii. Și cum este exclusă o identificare a ființei cu lumea tehnicii, în fața invaziei diferențialelor ei, omul se vede doar *în-ființat*, ca o multiplicare de sine. Tehnica este văzută de Heidegger ca o suprafață concepută de om, pe întinderea căreia are de ales între supunere față de proiect sau luare în stăpânire a proiectului. Și cum, prin gândire, lucrurile din tehnică se *compun* și se *con-strâng*, se poate ajunge la un început de recâștigare a *Propriului* (Er-eignis). În acest loc are potrivă omul cu ființa sa numit de Heidegger prin termenul (având alt sens decât cel uzitat) *Eveniment*. Ajuns în acest punct al expozeului filosofic Heidegger se întreabă asupra corelației dintre eveniment și identitate. Găsește că aceasta din urmă urmează însemnele celui dintâi. Mergând pe firul invers al deducției concluzionează că „esența identității este o proprietate a dobândirii-conferirii Propriului“ în care determinantă este limba, prin ceea ce rostește ea. Dar pătrunderea în originea identității i se relevează filosofului german nu ca o posibilitate imediată ci ca un îndemn la o mai departe gândire. „Abia când ne întoarcem gândirea asupra deja gânditului, suntem folositori pentru ceea ce este încă de gândit“. Ce fericită întâlnire cu Blaga al nostru exultă ființă gânditoare când Heidegger, strecurându-se printre elementele ce consolidează interiorul identității nu-i strivește „corola de minuni“, propunând în orizontul filosofiei o sporire a identității taină.

Nicolae HAVRILIUC

*) Martin Heidegger, *Principiul identității*, București, Crater, 1991.


Soldați îmbarcându-se pe nava lui Columb pentru cea de-a doua călătorie a acestuia

La aproape doi ani de la întoarcerea sa din India, Mircea Eliade publica romanul MAITREYI („capodopera ciclului indian“, s-a spus), seducătoarea poveste de dragoste dintre tânărul european venit să studieze la Calcutta sanscrita și filosofia, și poeta precoce, fiica maestrului său, profesorul Desgupta.

Greu de cumpănit doza de subiectivism și obiectivitate a oricărei relații sentimentale. Pornind chiar de la „autentic“ – există o „voință de autentic“ a noii generații în epocă – firesc este ca mai ales într-o asemenea carte, realul să sufere unele mutații. MAITREYI rămâne totuși romanul în care, conform propriilor mărturisiri, autorului i-a fost greu să inventeze, schimbând doar numele personajelor și câteva detalii. Datele, adresele, până și numerele de telefon, precizează el, au rămas nemodificate, așa încât, citită de anumite persoane din Calcutta, criptograma era ușor de descifrat. (Pe-atunci însă, Eliade nu-și „vizualiza“ cititorii...)

Semnale de pretutindeni, nu doar din Calcutta, îi sosesc până la urmă, eroinei, despre romanul tradus în mai multe limbi.

Cu senzația că a fost neîndreptățită, calomniată de autor, Maitreyi nu-și mai poate stăpâni indignarea. La început reacționează ca femeia dezamăgită în dragoste care revendică *adevărul*, situație deloc inedită în Europa. Sunt însă răscruci sufletești care ne obligă să ne depărtăm de continetul nostru și de acolo pornește dialogul real cu romanul lui Mircea Eliade. Așa cum ducem la buze paharul cu apă proaspătă, Maitreyi duce, ca să zicem astfel, lumea la frunte și meditează totdeauna asupra adevărului; adesea cu ajutorul unui poem, al unei invocații. („Nataraj încetează-ți dansul! Apropie-ți picioarele, devino Krishna, ținând o scoică, un disc, o măciucă și lotusul în cele patru mâini ale tale, depărtează toate aceste necazuri. Sau vino sub forma lui Vama și pune-ți cel de al treilea picior pe capul meu, zdrobește-l, lasă-mă să dispar sub picioarele tale, Krishna. Nu poți deveni iertătorul Budha, purificatorul de păcate, cel ce alungă întunericul? Alină-mi inima înfierbântată, o, Kesava... Redă-mi libertatea, redă-mi libertatea...“)

Urmărind umbra trupului ei zvelt, pe perete, în lumina lunii, tânăra de 16 ani se întreba: oare ce minte se află în acest trup? Și nu va înceta să-și pună întrebări, unele naive dar care își află în ultimă instanță răspunsul în revelații fundamentale. „Familia pe care am întemeiat-o, scrie ea, evenimentele îndelungatei mele vieți, soțul și copii mei, toate vor fi șterse de trecerea timpului. Viața mea adevărată va deveni o umbră... Și numele meu va rămâne legat de acest străin chiar și după moarte... legătura pe care a creat-o el, nu poate fi nimicită.“

Marele adevăr, deja truism, al triumfului artei, am spune noi.

Pentru Maitreyi – un fapt totuși iluzoriu, e cea crescută cu poeziile lui Rabi Thakur, ale lui Rabindranath Tagore, pe care le știa pe dinafară... Ea care simțea nu o dată dorința de a discuta cu cineva literatură. (Dorință greu de satisfăcut când trăiești într-o localitate izolată, alături de un soț onest, însă având cu totul alte preocupări.) Crezând și necrezând în renaștere prin intermediul artei – gândirea indiană care afirmă și neagă concomitent același fapt! – Maitreyi va încerca o ieșire din timp, o revenire la „începuturi“ tot cu ajutorul unei cărți. Replică dată romanului lui Eliade. Și interesant e că *revenirea* de pe plan literar se contopește cu acțiunea reală: experiența concretă va rămâne de primă importanță în concepția indiană, cum majoritatea demersurilor spirituale sunt incluse în conceptul larg al „realizării“, au un caracter praxiologic, după cum remarca într-un competent studiu Sergiu Al. George care apare și el în cartea lui Maitreyi Devi, sub un nume recognoscibil. A fost primul



care i-a dat de altfel informații mai ample despre romanul lui Eliade, în 1972, cu prilejul unei vizite făcută în India. El e cel care a declanșat deci resortul acțiunii? Intenția de a-l revedea pe Eliade, susținută de voința femeii cu „opinii inflexibile“. Dar nu numai atât. „Cineva mă întreabă, scria Maitreyi, de ce trebuie să dezgrop amintiri atât de vechi, uitate de atâta timp, când mi-am îndeplinit, în chip sârguincios îndatoririle pământești atât de roditoare? (...) Nu cunosc răspunsuri (...) În tot ce mi se întâmplă se află un mesaj de nemurire... unic mesaj pe care l-am primit, printr-un magician cosmic. Și n-aș putea să-mi bat joc de el.“

În numele acestui mesaj, repune totul în cauză și recurge întâi la amintire. Ca la o protecție morală. Cartea se populează cu personajele romanului lui Mircea Eliade, scenele sunt reluate, confruntate... Pentru ca adeseori, firesc, să nu corespundă. Ea scrie: „Mircea poartă *dhuti* în fiecare după - amiază. Am auzit că vrea să devină hindus, (...) studiază scrierile dar asta nu necesită o schimbare a religiei. E oare posibil să creadă că tata îl va accepta mai ușor dacă devine hindus? Nu ne cunoaște de loc lumea. Obiceiurile noastre sociale sunt aproape dincolo de înțelegerea sa (...) Mă gândesc: „Nu deveni hindus, Mircea. Hinduismul nu te duce nicăieri.“ (*Maitreyi Devi – Dragostea nu moare («It does not die»)*. El însă scrie: „...M-am săturat de vorbe. Vreau să-mi dovedesc mie însumi că hinduismul e tot atât de bun ca și creștinismul, dacă înt-adevăr cred într-un singur Dumnezeu; după cum amândouă legile ar fi inutile dacă n-aș crede. Când i-am spus Maitreyi acest lucru, acolo, la Belur-Math, a rămas o clipă uluită de hotărârea mea și mi-a mărturisit că dacă trec la hinduism, nimeni nu ne-ar mai putea despărți“ (!). (*Mircea Eliade – Maitreyi*)

Evident că rațiunile estetice sunt în genere altele: oricum, dorind să spulbere ambiguitățile de ordin artistic, Maitreyi nu reușește la nivelul acesta să-și impună adevărul. Dintr-un motiv simplu: din puct de vedere literar, cartea lui Eliade e superioară.

Și-atunci? O relație omenească, fluctuantă, capătă proporții cosmice nu datorită „indianismului“ lui Eliade, ci datorită tocmai reversului medaliei, care e atitudinea lui Maitreyi, a mentalității ei indiene, opusă comportamentului european, completând în mod fericit romanul scriitorului român.

Turburat de prejudecățile „amorului occidental“ (de a cărui artificialitate nu-i vinovat în primul rând Denis de Rougemont, cu teoriile lui în domeniu), Mircea Eliade trăiește un moment de lașitate neverosimilă atunci când, după patruzeci și doi de ani, Maitreyi intră în biroul din Campusul Univerității din Chicago. Scena e remarcabilă, nu doar prin tensiunea ei ci și prin *deschiderile* ei : „Am intrat în cameră. În același moment bătrânul a exclamat «Ohh!» și a țopăit în loc. Pe urmă s-a așezat, s-a ridicat iar, s-a întors cu spatele la mine. Ce-o fi asta, mi-am spus, m-o fi recunoscut? Cum a putut? Nici nu s-a uitat la mine, e cu putință să-mi fi recunoscut zgomotul pașilor? Imposibil. În orice caz, farsa nu mai putea continua.(...)

— Nu mai suport flecărerile astea. Întoarce-te, Mircea, vreau să te văd.

El stă nemișcat și, brusc, pentru că între noi sunt aproape trei metri, ridic glasul. Suntem destul de bătrâni, poate că nu aude.

El pare confuz.

— Cum aș putea să te privesc? Oare Dante s-a gândit măcar s-o privească pe Beatrice cu ochii cărnii?

(...) — Mircea, sunt aici, în biroul tău, o făptură umană din carne și sânge. Nu un simbol, nu un mit. Asta nu înseamnă nimic pentru tine? Beatrice s-a dus în Paradis și acolo s-a întâlnit cu Dante. Ea era o fantomă, o umbră, dar chiar nu însemnă nimic pentru tine că eu am venit în viața cea adevărată? (...) Acel tu care nu are început, mijloc și sfârșit, pe acela am venit să-l văd în tine. Dacă mă vei privi, crede-mă, într-o singură clipă am să te duc, peste patruzeci de ani, exact în locul în care ne-am întâlnit pentru prima oară“.

În planul aparențelor, reîntâlnirea e un fiasco. Maitreyi deschide însă calea magică a ieșirii din Timp, după ce i-a parcurs „invers“ etapele. „Dragostea nu moare“ în sensul reîntoarcerii în marele UNU cosmic, adevărata unire a masculinului cu femininul, a lui Yin și Yang, Vedi și Agni, de fapt sugestia finalului cărții publicate în 1976 la Calcutta. Misterul legăturii subzistă prin disoluție în Ființa universală... Luate împreună, cele două romane ale căror protagoniști nu mai fac parte din lumea asta, ne ademenesc în fond spre însuși sistemul în care Mircea Eliade a crezut și pe care l-a teoretizat, vorbind despre unificarea diverselor universuri spirituale. „India m-a format“ scria el, dincolo de alte tăgăduiri sau afirmări. De fapt, când refuza să o vadă pe Maitreyi, Eliade adeverea și ceea ce „știm bine de la Hegel“ – vorba lui Constantin Noica: „orice tragere îndărăt, înspre sine, este *cu* cel din fața căruia te retragi.“

Doina CIUREA

Versiunea românească de Ștefan Dimitriu și Theodor Handoca, a apărut recent la editura Românul din București.

https://biblioteca-digitala.ro / http://bibmet.ro

SINE IRA ET STUDIO

Dumitru MICU

SIMȚUL MĂSURII

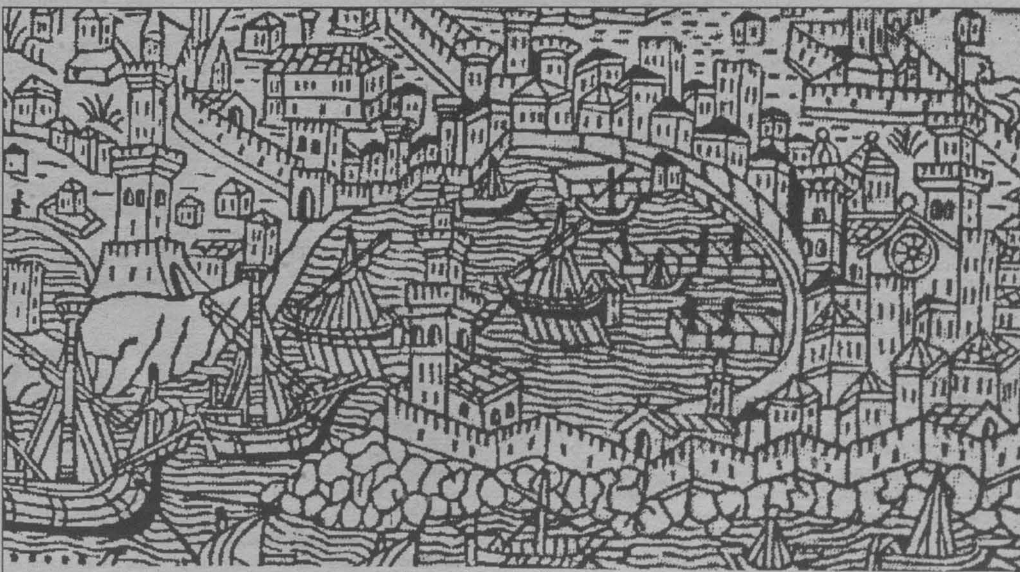
Popoarele sunt ca indivizii. Parcurg vârste (nu biologice, desigur, cum susțin lansatorii de concepții organiciste, dar spirituale), și în durata fiecăreia posedă psihologia corespunzătoare. Poate, nu-i tocmai propriu spus: popoarele. Mai curând culturile. La orice caz, inteligențele speculative din climatul acestora. Orice ins debutează în activitatea pe tărâmul cunoașterii prin căutarea de sine, prin eforturi de fixare a profilului propriei identități. Se studiază în oglindă, se compară cu cei de seama lui, își compune iscălitura. Unii consultă cu înfrigurare horoscopul. E o propesiune existentă, pare-se, și în regnul animal. Balzac menționează în *Les Paysans* o ciocănitoare care, după fiecare izbitură cu pliscul, zboară în partea opusă a copacului, spre a verifica dacă l-a străpuns. Inocența ei rimează înduioșător cu naivitatea junilor cărora abia începe să le dea puful mustății. Identitatea nu e un dat, o fatalitate; este produsul experiențelor existențiale și cerebrale pe toate planurile, al confruntărilor cu lumea exterioară, al modalităților integrării unor dimensiuni ale ei în propriile orizonturi interioare, dimensionate tocmai în procesul acestei integrări. Identitatea nu se capătă, ci se construiește. Atât la nivel individual, cât și (cu atât mai mult) la scara unei întregi culturi. Caracterele culturii naționale nu pot fi determinate *a priori*. Și, totuși, asemena indivizilor, culturile se caută înainte de a se realiza. După aceea se dezvoltă, normal, fără a se tot auto-examina. Cercetează, în schimb, particularitățile altor culturi. În secolul al XVI-lea Joachim de Bellay lansa, în numele Pleiadei, celebra *Défense et illustration de la langue francaise;* în secolul XVIII, Voltaire publica *Lettres anglaises*. La începutul veacului următor avea să apară *De l'Allemagne* de Madame de Staël.

Inconvenientul major al tentativelor de a stabili cu anticipație caracteristici ale culturilor, a fost recunoscut și de către unii dintre gânditorii români care au reflectat adânc pe tema asta. „Pentru mine – scria Lucian Blaga, în 1940 – etnicul este fatalitate, nu este program" (Gândirea, nr. 4). Chestiunea originalității naționale se rezolva, în înțelegerea lui, simplu:„O idee este românească dacă e originală, adică dacă ea, în plenitudinea ei inedită, este gândită întâia oară de un român". (*Saeculum*, nr.1, ian.-febr. 1943). Etnicismul deliberat, orientat ideologic, nu poate decât altera creativitatea. Mircea Vulcănescu ținea să specifice, tocmai în cuprinsul conferinței *Dimensiunea românească a existenței* (ținută în 1943, apărută în volum abia în 1991), că nu sunt lipsite de temei opinii ca aceea potrivit căreia „e inutil să introducem asemenea preocupări într-o cultură", fiind preferabil „să lăsăm spiritul creator să lucreze și caracterele naționale ale creației se vor manifesta singure". De ce, totuși, Blaga și Vulcănescu (înaintea lor, Cantemir, Hasdeu, Xenopol, Rădulescu-Motru, Iorga, Ibrăileanu, Ralea, Pârvan ș.a) au consacrat studii specificului național românesc? Întrebarea parea superfluă. Dacă pretenția de a reliefa caractere individualizante în scopul dirijării culturii e un abuz și o absurditate, tot atât de ilogică și dăunătoare ar fi abținerea de a ne studia pe noi înșine în oglinda culturii. De ce am ocoli un posibil – și necesar – obiect de studiu? Un asemenea comportament ar echivala cu scoaterea arheologiei din programele de învățământ. Aceasta, în principiu. Practic, românii au fost constrânși – istoric – să se caute mereu pe ei înșiși, să se autoanalizeze. Contestându-li-se, în Ardeal, calitatea de națiune politică, era o necesitate vitală pentru ei a-și lumina originile și întregul trecut, a demonstra caracterul latin al limbii lor, a invoca fapte atestând legitimitatea cererii lor de a fi tratați pe picior de egalitate cu celelalte etnii trăitoare în teritoriul transcarpatic. Studierea istoriei și al imbii naționale, cu avansarea implicită a unor propoziții autocaracterizante, era, dincolo de munți, o obligație existențială, o condiție *sine qua non* a supraviețuirii și nu doar expresia unei dorințe de autocunoaștere. Aceasta nu doar în epoca Școlii ardelene, ci în permanență. Constant, dintr-o zare sau alta, din apus și din răsărit, s-au auzit și se aud cele mai aberante afirmații pe socoteala neamului românesc. Ba că nu se trage din romani și mai ales că nu a locuit neîntrerupt în această țară, bă că nu-i include și pe moldovenii de peste Prut, ba că e format din leneși și bețivi, că se supune fără împotrivire datului sorții. Puteau învățații români să-și interzică orice demersuri de natură a infirma, pe bază de fapte, neadevărurile, calomniile?

Evident, demonstrația științifică nu-i impresionează pe cei care, ca provocatorii incendiului din Iugoslavia, emit o teză oarecare, întemeiată sau nu, și, pentru a constrânge realitatea să i se adapteze, nu ezită a face să se distrugă orașe și să se verse râuri de sânge. Pentru unii ca aceștia nu există, vorba lui Lovinescu, „Constrângerea evidenței". Ceea ce se petrece azi pe planetă exemplifică sentența eminesciană: „Dreptatea nu-i nimic fără putere". Poate că, totuși, va veni și dreptatea, odată... Deocamdată, cine cugetă asupra caracterului național românesc se poate consola măcar cu constatarea că o judecată de realitate ce traversează cam toate studiile privind specificul nostru etnic se confirmă. Românului îi este propriu într-adevăr, pare-se, simțul măsurii, altfel spus, bunul simț. El respinge excesele, știe unde să se oprească. Izbucnește, din timp în timp, atunci când nu mai poate, când cuțitul îi ajunge la os, și face prăpăd, însă nu persevereaza în direcția aceasta. Dacă a săvârșit vandalisme (ca în 1990) și mai cu seamă dacă a ucis, se căiește. Nu numai românul, de altfel. Un moșneag ungur de la Sovata deplângea, vara aceasta, executarea lui Ceaușescu: „Nu frumos ce fecut la el; nu frumos de loc..." Românul excelează însă în propensiunea de a reacționa ponderat. Devine din ce în ce mai clar că toate tensiunile de după 22 Decembrie 1989 au fost inițiate sau cel puțin ațâțate, intensificate artificial, prin interpuși perverși sau inocenți, de cercuri străine (vestice și estice) interesate în sfârtecarea României. Poporul român n-a marșat însă. Cel puțin până acum, a fost evitat războiul civil. Ambasadorul SUA la Chișinău aprecia „admirabila reținere" dovedită de românii basarabeni confruntați cu agresivitatea separatiștilor transnistreni. Aprecierea se aplică, evident, întregii națiuni române. Cu toate încercările, România n-a putut fi până acum iugoslavizată.

Iată un temei pentru a spera că și la 27 septembrie are să triumfe bunul simț. Neamul românesc urmează, de regulă, instinctiv, îndemnul lui Simion Bărnuțiu: „Deșteaptă-te, neam al meu, și ai minte!"

ERRATUM. În *Creanga de aur*, coloana III: *procedarea* (nu provocarea); col. IV:*poezia* (nu fobia).



Gravură din 1486 înfățișînd Genova

KJELL ESPMARK
(Suedia)

Când drumul cotește

Revenim pe neașteptate în sat,
printre contururi de case știute și
atemporalele gâște,
sub peticele împrăștiate de cer:
paleta stă neatinsă de tușele de culoare.

Ce s-a întâmplat?
Am fost un crâmpei de timp în afara vieții?
Parc-o năprasnică lovitură de măcelar
ar fi desprins cu măiestrie ochii, gâtul,
inima și sexul
de tot ce ne-așteaptă în drumul spre nicăieri
și apoi le-ar fi pus la loc,
într-un capitol pe care deja l-am parcurs.

Totul ca înainte. Cu excepția luminii
stridente.
Strada parcă-ar fi stradă pentru prima dată.
Miresmele sunt mai tari, culorile mustesc.
Iar noi atinși de nimicnicie.

***

Gând moare o limbă,
mor pentru a doua oară și morții.
Cuvântul ascuțit care-a răsturnat pământul
în brazde reavene,
cuvântul cioplit de cafeaua aburindă,
cuvântul cu luciri de nea,
care-a reflectat pentru o clipă
fereastra și zbuciumul ulmului de afară,
cuvântul cu mistere pe care mâna a
încercat să le dibuie
fără speranță.

Toate aceste cuvinte,
care le-au dat morților viața
de dincolo de viață,
iar celor vii o părticică din marea de
memorie,
Atâtea umbre destrămându-se!
Iată tocmai au fost răzuite din istorie.
Fără un nume în care să se cuibărească,
obligate la exilul de veci.

***

Totul se nimerește să însemne
Mai mult decât voia să însemne,
Critica e mai grozavă decât poezia,
Neînțelegerea e la fel de confuză
ca însăși moartea,
iar imaginea din oglindă posedă, nu ca
stăpânul ei,
Un pașaport.

Zgomotul traficului
Se scufundă în zgomotul traficului.
Gunoaiele putrezesc printre gunoaie.
Iar bătrânul care tocmai coboară din
tramvai
cu un cuvânt al lui Cavafis pe buze
a pălit în comentariul acestuia.

Iată un oraș căruia puțin îi pasă că trăiește.
E un oraș care vorbește despre oraș;
un aparat critic care se înfundă în note de
subsol
ce ne-au și atacat plămânii
și stăruie pe buzele subțiri ca hârtia.

Cine vine spre mine din oglinda liftului
c-o siguranță care nu e a mea?

În românește de Marin SORESCU

https://biblioteca-digitala.ro / http://bibmet.ro

TUDOR VIANU

Prima opțiune pentru doctorat

Încă de la sfârșitul anului 1921, cum o atestă unele mărturii epistolare, Tudor Vianu reflecta să-și ia doctoratul la Tübingen cu o lucrare inspirată de cultul său pentru Gustave Flaubert. Pasiunea este mai veche iar fervoarea sporește cu trecerea anilor. Un concurs fericit de împrejurări îl puse în contact cu profesorul Karl Groos care acceptă să-i fie conducător științific. Între dascăl și emulul său se stabilesc legături de simpatie, datorită cărora îndrumarea ia repede formele celei mai depline convergențe de păreri. Să recunoaștem că la perfecta acomodare a contribuit și ambianța primitoare a orășelului de pe Neckar.

Mult mai târziu, pe când se apropia de amurgul vieții, Vianu îl va evoca astfel: „Profesorul de care m-am legat cu deosebire a fost Karl Groos, care se găsea în faza a doua a cercetărilor sale (...) Era un reprezentant al curentului simpatiei (Einfühlung) care prin lucrările lui, ale lui Volkelt, ale lui Lipps, domina încă cercetarea estetică a vremii. Groos era oarecum tipul filosofului psihologist. Toate problemele filosofiei deveneau pentru el probleme ale psihologiei" (*Idei trăite* în V. Rom. nr.4, aprilie 1958, p. 92).

Convins că intuiția critică și estetică se îmbogățesc dacă vin în întâmpinarea psihologismului, K. Groos se preocupă după 1920 – deci exact în perioada când T. Vianu îi frecventează cursul și seminarul – de cercetări de psihologie aplicată și de caracterologie. Cu lucrarea *Die Philosophie der Gegenwart in Selbstdarstellungen*, Leipzig, 1923, Groos fundamentează o orientare pe care va încerca s-o inculce și studenților săi cei mai prețuiți. Astfel, după cum menționează Ion Biberi (v. *Tudor Vianu*, Buc., E.P.L., 1966) un oarecare M. Katz urmărește impresia muzicală la E.T.A. Hoffman și W. Tieck iar altul, G. Iosenhans, se ocupă în același spirit de Fichte. Cât îl privește pe fruntașul promoției, Max Stings, acesta se consacră „judecăților de valoare ale lui Schopenhauer, formulate în corespondență".

Prin urmare profesorul urmărește prin multiplele teme sugerate să determine rolul particularităților senzoriale ale scriitorilor și gânditorilor, fie inspirându-le mai tinerilor săi colaboratori calea, fie călăuzindu-le pașii după ce aceasta a fost aleasă conform așteptărilor sale. Experiența se va dovedi utilă. Ecoul ei îl știm.

Vianu nu face nici el o excepție de la regulă. Cum îi dă de știre lui Virgil Zaborowski, s-a fixat pentru o temă de psihologie literară la un mare prozator francez. Față de care nu va fi niciodată distant – indiferent. La 3 oct. 1922 Vianu îi scrie lui G. Ibrăileanu caracterizându-și mentorul, prilej potrivit spre a dezvălui mai precis și unele amănunte ale proiectelor sale de doctorat: „Profesorul Groos își datorează marea sa reputație consecvenței cu care a reprezentat punctul de vedere pozitivist în științele morale, în pedagogie, în estetică și psihologie. E o natură delicată, cu un simț incisiv și abil. Cunoaște însă toată întinderea primejdiei care se leagă de lucrurile ce nu se pot exprima decât în mod aproximativ. Pentru a transforma impresia în judecată se cere cercetare minuțioasă, adică atenție îndelungată la un domeniu restrâns. De aceea recomandă la lucrările de doctorat luarea în considerare a unei *singure* probleme în lumina unui caz concret limitat. Poate că Flaubert va da materia cercetării mele". A și dat-o, precum ne încredințează textul ce va fi redactat și al cărui manuscris îl posed. Hazardul, sau hazardul aliat cu sagacitatea, ne-a permis să-l descoperim printr-o fericită întâmplare. Scris numai pe o față, pe 17 foi mari, liniate, cu cerneală albastru închis, studiul este abundent adnotat pe margine, probabil de Karl Groos însuși. Cred că a fost revăzut ulterior de autor fiindcă acesta a îndreptat cu creionul câteva sesizări și a menționat sub titlu, între paranteze rotunde, Tübingen 1922.

Lucrarea redactată integral în limba franceză se intitulează: *Recherche sur la description de l'âme dans les contes de Flaubert.* S-a păstrat bine deși imobilul, parțial bombardat, a fost pe punctul să ardă până la temelie. Cuprinde patru capitole și, cum se va vedea lesne, poartă amprenta lui Karl Groos atât în ce privește osatura cât și desfășurarea metodologică. Probabil că peste ani Vianu, câștigat de principiul reliefării esteticului, n-a mai împărtășit optica din lucrarea la care ne referim. Dacă opera de artă este o entitate obiectivă, ea trebuie să depășească limitele școlii psihologice în favoarea esențelor abordate fenomenologic.

Ce s-a întâmplat până la urmă nu știm precis, cert este că Tudor Vianu a făcut altă lucrare de doctorat. După cum e cunoscut, aceasta se intitulează *„Das Wertungsproblem in Schillers Poetik"*, 1923, 79 p. și e incitată de cu totul altă problematică. Preocupat de un aspect al polarităților romantice (naiv-sentimental la Schiller) Vianu examinează cu o bună stăpânire, o manifestare antinomică, stăruind asupra laturilor ei contrastante. Probabil că a fi depus într-o străveche universitate germană o teză de doctorat în limba franceză asupra unui scriitor francez (care în treacăt fie spus detesta comportarea la 1870 a armatei germane) ar fi surprins cu totul neplăcut notabilitățile universitare din Tübingen. Cu regret, desigur, Vianu se vede nevoit să-și fixeze alt subiect. Această împrejurare îl obligă să întârzie plecarea spre țară, lucru de care se plânge în mai multe rânduri. În 1923, timp de aproape zece luni pregătește teza ce i-a fost admisă. Cu festivitatea din 3 decembrie 1923, când, după ce suportă lungul și obositorul asalt al examinatorilor, este declarat doctor în filosofie, se încheie pentru Tudor Vianu popasul studios la Tübingen. Pentru cine i-a descifrat destinul, este limpede că s-a dezis de cercetarea plătită cu suferințe.

Cealaltă, refulată, sortită tainei, pretinde reveniri. Lucrarea la care ne referim dă o prețioasă indicație despre orizontul intelectual al eruditului Tudor Vianu și confirmă una dintre atracțiile sale statornice pentru cel mai de seamă scriitor artist al veacului trecut.

Henri ZALIS



Xilogravuri cu scene din Lumea Nouă



UN PROFET...

Acum se face ordine în rafturi. Cărțile își schimbă locurile. Și, inevitabil, apar în planul din față unele pe care memoria noastră culturală le exilase (din variate pricini, exilul autorului însuși fiind cea mai răspândită dintre ele) într-un subconștient al literaturii noastre care abia acum își trimite spre suprafață semnalele.

Cartea care, prin jocul liber al memoriei involuntare (?) îmi provoacă acum scrisul a apărut acum două decenii. Explicație... Nu e vorba, nicidecum, de vreo vanitoasă „actualitate". Ci, pur și simplu, de o carte cu totul originală în spațiul nostru: prin temă, prin idei. Prin puritatea intențiilor. Căci este o carte în care semnele timpului în care a fost scrisă sunt șterse cu toată grija. O atemporalitate incitantă care, abia ea, înscrie, cred, proza aceasta într-o visată normalitate evolutivă a gândului românesc. Roman filosofic, parabolă, eseu, culegere de aforisme? Toate acestea și numai *VIAȚA ȘI OPINIILE LUI ZACHARIAS LICHTER* a lui Matei Călinescu. Un eseu, deci, despre ființa profeticului. O biografie, și orice biografie nu este până la urmă decât o evanghelie enorm degradată, a unui straniu profet al vremii noastre. M-a atras *continuitatea* admirabilă a substanței cărții, nu cu prea fluentele mișcări culturale, ci cu o *forma mentis* pe care o cred a noastră și pe care literatura s-a cam ferit să ne-o explicitze. Continuitatea în dublu sens: liant între auroralul interbelic și fierberea de azi. S-a vorbit, dar parcă mereu sub semnul vagului, al grabei și al unei suficiențe bășcălioase de un existențialism românesc interbelic. Prezentarea lui completă și comprehensivă ar trebui făcută. Reatingând necesara incandescență și transcendență a ideilor, rupând net cu pitorescul oricărui localism prin parabolă, se câștigă tocmai o nebănuită acuitate a observației morale, o autenticitate depășind realismele de suprafață. Respirând normal acea atmosferă spirituală (irecuperabilă?), cartea aceasta emoționează. Nu reconstituirea „dosarului": cronici la apariție, ecouri ulterioare mă interesează. Ci recitirea din unghiul acestei normalități... Literatura de acum nu are decât de câștigat din recitirea unor astfel de cărți „hors série".

Cine este, în fond, Zacharias Lichter? Înainte de toate, un locuitor, umil, cerșetor, boem, nebun, naiv, ridicol, tragic, al Imperiului prostiei. Împotriva căruia, ca orice profet, își îndreaptă verbul de foc. Iar Imperiul prostiei nu este un loc, mai degrabă un timp, și, în orice caz, o lume. Lumea noastră – desigur. A cărei Imagine despre sine, a cărei Mitologie (s-ar potrivi pluralul lui Barthes) sunt, capitol după capitol, sfâșiate de fulgerul paradoxului. „Ființa profeticului o constituie negația: cunoaștere prin cenușă. După ce au vorbit, profeții simt cenușa lumii pe limbă; **Înțelepciunea lor e gustul cenușii**", suntem preveniți. Zacharias Lichter este un „anxios obsesiv", amestec între Diogene, Nastratin Hogea și profet evreu. Este profet în sensul biblic, de purtător al biciului de foc spre purificarea prezentului, și nu în sensul grecesc, mai aproape de oracol vestitor al viitorului. Lichter nu vestește ce va fi, de aceea „predicile" sale sunt dure, incandescente analize morale. Purificând cu focul logosului abundent o lume în care „Sfinții au fost înlocuiți de acrobați". Asocierile sunt obligatorii pentru a-l înțelege pe profet: de la Diogene la Petre Țuțea, de la Socrate la Cioran, de la Pascal la Al. Paleologu, de la Shakespeare la Camus, de la Zarathustra–Nietzsche la Iov. Întâlnim meditații despre a fi și a avea (ca la Șora), despre cum se poate ieși din Imperiul prostiei (apropiat de „soluția Zinoviev" – a totalei inadaptări la sistem – cum i-ar fi spus Steinhardt). Profetul nu poate fi original. El nu poate fi decât adânc. De aceea seriile asociative îi lărgesc la nesfârșit perspectiva adâncului. „Iresponsabilitățile și mizeriile imaginației" trebuiesc depășite de profet.

Cele trei studii definite de Kierkegaard sunt transfigurate de Zacharias Lichter astfel: circ, nebunie și perplexitate. Profetul este, simultan, și „artistul saltimbanc" și nebunul inocent în gura căruia bolborosește intruvabilul adevăr și uimitul de spaima de a fi. Clovnul este insigna spectacolului absurd al existenței. Depășirea acestui stadiu este nebunia unificatoare prin haos. „Toți oamenii sunt clovni – susține Zacharias Lichter – numai puțini au însă revelația metafizică a acestei condiții". Apoi: „Clovnii își bat joc de orice limbaj, îl dinamitează prin comic; nebunii pierd sensul de sistem abstract al limbajului, între cuvinte și obiecte stabilesc relații magice, simbolurile devin realități palpabile încărcate de forță halucinatorie".

Temele meditației profetice deconcertează prin varietate, gestul esențial al personajului părând a fi nu acela de a alege, printr-un efort oarecare, ci de a se lăsa ales, printr-o arzătoare *atenție* acordată lumii, de năvala acestor teme: clovneria, diavolul, posesiunea, cerșetoria (extraordinare pagini!), râsul, sfiala, limbajul matematic, graba, întrebarea, imaginația, minciuna, ș.a.m.d.

Să mă feresc de o primejdie...! Prezentă ca o incizie dureroasă în existența profetului, prin persoana psihiatrului S. Aceea de a-l „elucida" pe profet, de a prinde omul într-o formulă. Groaza pe care Zacharias o simte în fața doctorului S. este groaza de a te simți prizonier iremediabil într-un sistem. „Lichter simți deodată, acut, primejdia. Orice făcea, orice spunea (fie că era sincer, fie că juca un personaj arbitrar, inventat ad hoc) devenea semn într-un sistem de semne al cărui cod îl deținea doar doctorul; iar ireversibila codificare a ființei lui îl înstrăina de el însuși până acolo încât ceea ce mima i se părea mai adevărat decât ceea ce era". A nu elucida (ucide) așadar! A ne păstra la rându-ne în interiorul sănătosului principiu de indeterminare! Dar poți să scrii despre un personaj (o carte) fără măcar o minimă „elucidare"? Va răspunde profetul în dialogul final cu biograful său, observând singura soluție: „O dată ce lucrurile au ajuns până aici, nu mai e nimic de făcut: cartea ta va exista, chiar dacă nimeni n-o va citi, chiar dacă o arzi; păcatul tău a fost acela de a o *scrie*, păcatul meu acela de-a ți-o inspira – și astfel de păcate nu se pot șterge. Ele se pot doar recunoaște, cu durere și spaimă. Și această recunoaștere va începe doar în clipa în care eu voi deveni tu și tu vei deveni eu".

Era important pentru noi să apară în 1971 o carte despre trăirea religioasă, despre degradarea logosului și bolile lumii contemporane? Întrebare retorică. Profetul, ca și celelalte personaje care-i intersectează fantomatic existența, vorbește enorm, fascinat de cuvinte sau de tăcerile semnificative. „Lumea e bolnavă de semnificație". O avalanșă zdrobitoare a semnificațiilor, bâlbâiala divină a lui Moise. Limitele literarului stau în această mizerie ontologică. Din care își capătă personajul aura unei fascinante *realități* în paradoxala, tragica sa condiție. Toți sunt saturnieni, revoltați împotriva lui *a avea*.

Zacharias Lichter este un profet pe care ar trebui să-l ascultăm din când în când. Chiar dacă s-ar putea ca nimeni să nu fie profet în timpul lui.

Christian CRĂCIUN

https://biblioteca-digitala.ro / http://bibmet.ro

Valeriu CRISTEA

Veselie mare

Veselie mare în tabăra opoziției (ne)unite. Obscurul „Telegraf" din Constanța bate către Centru depeșa victoriei. În fine, după atâtea strădanii, ceva – ceva parcă s-a obținut. D-lui Ion Iliescu i s-au confecționat cu chiu cu vai o imagine de bampir (bampir, adică unul care suge sîngele... ziariștilor independenți) și o „victimă". Cu două leziuni. La gât. Ce-i drept, la SOTI, victima nu ni le-a arătat,. probabil din decență, să nu ne oripileze. Nu ne interesează dacă și cât de agresiv a fost la Constanța gingisharul nostru de președinte, acuzat nu o dată de crima zâmbetului, dacă și în ce măsură și-a ieșit din fire. Nu ne interesează pentru că adevărul *evident* e că în realitate presa e cea care îl strânge de gât pe președinte. Dacă și președintele a încercat *o dată* să răspundă cu aceeași monedă, are în orice caz circumstanța reacției de apărare. Ceea ce ne interesează în schimb foarte mult să aflăm cine și în ce scop încearcă, nu de azi de ieri, *să-l scoată din fire,* pentru a-l compromite, nelăsându-l o clipă în pace, hărțuindu-l, torturându-l cu picătura chinezească (de cerneală) a răutăților zilnice, pe președintele *ales* al unei țări care se încăpățânează să se considere un stat unitar, și nu o federație, al unei țări rămase (poate și datorită lui) întregi în zona de ceară a continentului european, supusă sub ochii noștri, ca în joacă, remodelărilor. Și în acest ceas de cumpănă survin incidentul de la Constanța și pătimirile grotești – deplânse cu o imensă satisfacție de presa „independentă" – ale unui ziarist dubios, pe post de mitingist sadea, care face ce știe el mai bine: *huiduie.* Veselie mare, inconștiență pe măsură!

Un exemplu dintr-o mie

După ce i s-a reproșat de un milion de ori *că zâmbește,* când n-a mai zâmbit și s-a enervat, bruscându-l zice-se verbal și fizic pe un obscur gazetar din Constanța, care, în loc să-și exercite meseria, își exersa coardele vocale huiduind vehement, d-l Ion Iliescu a stârnit indignarea aproape generală a presei. Până și ziariștii de obicei moderați s-au simțit ofensați și, intimidați, fac gestul de a-și pipăi cu sfială gâturile: cum se poate una ca asta? Dar ca presa să scrie zilnic cea ce scrie *se poate?* Se poate să nu existe nici un mijloc legal pentru a descuraja acea „impertinență idioată" de care vorbea Goga în legătură cu, expresia e tot a poetului, „o parte a presei", din vremea lui, violența nebună, de tăun tâmp și sângeros ce caracterizează atâtea publicații postrevoluționare? Un exemplu dintr-o mie. Iată ce declară (în „Evenimentul zilei" din 25 august a.c., p.6) d-l Radu G. Țeposu de la „Cuvîntul": „...Iliescu simte pericolul pierderii alegerilor. Nu m-ar mira să se însceneze niște atentate asupra persoanei președintelui, pentru a-i justifica acțiunile nesăbuite. Măcar de s-ar împușca de-adevăratelea!" Fără comentarii.

Nu abandonează!

Următoarele două afirmații pot fi considerate, cred, drept axiome: scriitorul, artistul nu pot să se sustragă politicului; iar pe de altă parte, scriitorul, artistul nu pot să se înregimenteze. Că un scriitor, un artist se „bagă" în politică, înțelegem; combate, militează, e firesc; e și el cetățeanu, e și el om, cu ambiții, pasiuni și prejudecăți. De la o vreme însă ar cam trebui să se plictisească, să i se facă lehamite, să se simtă tentat să renunțe și să se întoarcă la „uneltele lui". Când nu se întâmplă așa, ceva nu pare în regulă. Mă gândesc de pildă la colegii noștri – critici literari – de la „Cuvîntul". De aproape trei ani ei scriu și tot scriu gazetărie (infamă, nu o dată, dar nu acest lucru contează acum). De unde atâta consecvență, de unde atâta energie, de parcă *asta* le-ar fi meseria? Stau și mă întreb: or fi făcut un pariu masochist cu ei înșiși? Vor să demonstreze cât de rezistenți sunt? Că *altceva,* nu văd ce ar putea fi...

Aflu din cartea lui André Fontaine, *Istoria războiului rece,* recent tradusă în românește, că în 1914 Lenin a fost pe punctul de a abandona politica! Deci până și Lenin... Ce contează! Domnii Buduca și Țeposu nu abandonează și nu sunt semne că vor abandona curând politica.

"Este greu și nu va fi ușor"

Proliferează reportajul involuntar caragialesc, specie elocvent ilustrată, de exemplu, de d-l Călin Cernăianu în *Meridian,* nr. 35 din 25 august a.c., p.p. 1 și 7: „În preajmă, cineva abia așteaptă să vină ora 20,00 cu «Actualitățile» la subsuoară (frumos spus la subsuoară!): «N-or să dea nimic», afirmă el sceptic. «Nu-i nimic, vedem la SOTI». «Da, dar câți prind SOTI?»

În sfârșit, întâmpinat cu strigătul «victorie», sosește Emil Constantinescu. Se îmbrățișează cu cîțiva dintre cei prezenți în clădirea BEC – primul fiind (se putea altfel?) N. Manolescu – strînge mâini și schimbă două-trei vorbe cu prietenii. În urma sa, *buluceala* atinge cotele *disperării.* Meciul coatelor a început (deja!) și se desfășoară fără menajamente.

O dată încheiat «protocolul», o voce declară sugrumat: «Trăim un moment istoric». Este ora 11 și un minut (precizie demnă de un moment istoric!)

La ieșire, candidatul Convenției abia înaintează, protejat *de doi voinici.* I se scandează numele. Ajuns lîngă stația de autobuz din dreptul magazinului *Adam,* se adresează asistenței.

Portavoce nu este (din păcate!) de cea mai bună calitate și *cei ce nu par a fi foarte interesați de cuvintele sale* (?!), sporovăiesc alene de-ale lor. *Ca un trăznet,* răcnetul unui bătrîn: «Moarte lui Iliescu». Cei din jur reușesc să-l domolească pentru o vreme, dar țipătul său strident va fi repetat *de încă două ori.* Emil Constantinescu (i se poate întâmpla oricui!) *nu comunică nimic senzațional,* dar una dintre frazele sale spune mult: «Este greu și nu va fi ușor»"

Ba chiar spune mai mult: spune totul! O cugetare cu adevărat memorabilă!



Dialogurile abatelui Lorenzo Ignazio Thjulen cuprind o ilustrație ce înfățișează pe Cortez și Columb

GRAFFITI

Gheorghe TOMOZEI

Evocându-l pe N.

Bazaltul? Funigeii. Aleile ca scrumu-s,
tiparul umbrei tale, în care-ai stat, Postumus
subție-se, de aer, cum clopotul de sticlă
în dangăt irosește fărâmele de frică.

Aici am stat. Și-aicea cu degetele calde
am prefirat, din vorbe, metanii de smaralde.
Șezum și plânsem poate sub mohorâte ploi.
Eu am rămas de veghe să plâng pentru – amândoi

și scriu un N. pe scoarțe de tei ca al tău cifru
să-și iște-n vânt mireasma, a vinului de Cipru;
cuvintele curmate să le aduc, Postume
să-nlumineze iarna sfârșitului de lume...

De-ar fi sa fiu

Frumos mi-ar sta cu țilindru pe cap,
frumos mi-ar sta cu un pistol de duel
vărsat de-o berlină cu perdelele trase
într-o poiană cu mesteceni ruși!

Frumos mi-ar sta în mansarda de pentor
muiat până-n gât în boieli
și prevăzut cu femele goale
vânate cu lassoul și picassoul!

Frumos mi-ar sta zidit într-o carte
cu zăvoare-ncuiate și cheia închisă
în butelia aruncată în mare,
frumos mi-ar sta să fiu viu, chiar să fiu!

Cina din urma

Un bol de aur pe masa cinei mele,
cu totul și cu totul de aur
și scot din el cu lingura de lemn
bucatele ospățului, hartane,
(îngeri de câmp) și căpățâni de mere,
vanilii, hrean și usturoi, muiate
în vin coclit, în drojdii de aloe.

De-argint e solnița, din lut, pocalul –
tablaua mesei e porfir. În talger
mari struguri de agată, teci de roșcov,
cartofi de alabastru, flori de brustur.

Nu suntem doisprezece și sunt singur.

Unul din acești singur mă va vinde!

Nimeni nu-și șterge barba năclăită de seu
pe-obrazul meu. Doar vinul scade
coagulat pe buze și în oglinda frântă
a ultimei din cupele din urmă
îmi zăresc blânda frunte încoronată
cu mărăcini de aur. Îmi văd ochii,
prorpii ochi cu pleoapele închise;

treizeci de rodii le arunc pe masă
și-abia mai pot rosti: Să vină straja!

https://biblioteca-digitala.ro / http://bibmet.ro

Poemul pillatian într-un vers şi haiku-ul nipon

În anul 1936 apărea la Editura Cartea Românească un volum de proporţii reduse intitulat *Poeme într-un vers* de Ion Pillat. Conţinea 117 poeme de acest gen, precedate de un text neintitulat, nu mai mare de o pagină şi zece rânduri. Acest cuvânt de început era explicat de poet în chiar prima aserţiune: „Lămuririle sunt poate inutile când e vorba de poezie, însă cu poemul într-un vers încercând un gen nou, nu le mai cred de prisos".

Destinul a făcut ca aceste poeme să revadă lumina tiparului, în ediţia definitivă, cu puţin înainte de moartea poetului şi din nou la exact jumătate de secol de la prima apariţie, în volumul al 3-lea de Opere, apărut în anul 1986 sub îngrijirea Corneliei Pillat, nora poetului. Însăşi împlinirea testamentului său literar s-a săvârşit târziu: ar fi trebuit să aştepte respectabila vârstă de 92 de ani pentru a-şi vedea primul dintre volumele de *Opere* ale noii ediţii.

Cum s-a născut poemul într-un vers? Ion Pillat mărturiseşte în acelaşi cuvânt de început că recitind câteva poeme de Victor Hugo a observat cum unele versuri se detaşau din text ca veritabile unităţi independente, cu o valoare poetică deplină. Erau aceste stihuri singuratice nişte „versuri dăruite" de soarta poetului, cum afirmă Paul Valéry, având rolul de a fi prin ele însele totul, poetul rămânând să desăvârşească restul poeziei cu ideile sale proprii, şi acestea sugerate de „versul dăruit", apărut într-o „străfulgerare adâncă a conştiinţei". Ion Pillat nu duce acest proces la capăt, el se opreşte la acest unic vers spunând: „Poemul într-un vers ar fi acela în care unul singur e scris, cel dătător de mişcare, iar celelalte rămân sugerate până la sfârşitul poemului presimţit".

Există undeva în lume, la cealaltă margine a pământului, în Ţara de la Soare Răsare două tipuri de poezie scurtă, şcolite pe multe veacuri de istorie literară. Este vorba de poemul *tanka*, construit din versuri pentasilabice şi heptasilabice, cu strofa de cinci versuri a 5-7-5-7-7 silabe cu un total de 31 silabe, apărut în secolul VII, deci cu 12 veacuri în urmă şi mai este vorba şi de poemul *haiku*, denumit până recent şi *haikai*, un tristih format din două versuri pentasilabice ce cuprind la mijloc unul heptasilabic, deci de tipul 5-7-5, totalizând 17 silabe, derivat din *tanka* şi apărut în secolul XV. Din secolul VII şi până în pragul veacului ultim, în Japonia au fost cultivate cu precădere aceste două tipuri de poeme: *tanka* şi *haiku*. Ponderea lor în antologiile vremii – în Japonia nu s-au publicat decât foarte târziu volume de poezii proprii ale poeţilor, şi până atunci antologii – a fost de până la 95% din totalul publicat.

Predilecţia acestui popor pentru genul scurt de poezie, respectiv pentru micropoemul *tanka* până în secolul XV şi de atunci aproape exclusiv pentru *haiku*, în prezent asistând la o adevărată explozie lirică, se datorează unor factori specifici limbii japoneze, scrierii ideografice şi spiritului nipon, dintre care vom aminti pe cei mai importanţi pe scurt. Primul, particularitatea sintaxei japoneze de a concentra expresia la maximum, deschizând fereastra către sugestie. „Lirica japoneză e mai mult sugestie decât elaborare", fenomen susţinut şi de „potenţialul de picturalitate" al ideogramei. Doi: articularea pronunţiei cu actul fiziologic al respiraţiei, numărul maxim de silabe ce pot fi pronunţate cu uşurinţă fiind 17. *Haiku*-ul apare de aceea ca „poemul unei răsuflări". Trei: lipsa accentului tonic ce impune scurtarea versului. „Diferenţa de muzicalitate dintre o traducere (în limba japoneză – n.n.) din Coleridge sau Verlaine şi textul unui tratat de geometrie este infimă. Pentru a se crea totuşi senzaţia unui ritm care să diferenţieze formal limbajul poeziei de restul caracteristicilor de exprimare literară, poetului japonez nu i-a rămas decât aritmetica silabelor" scrie Emil Eugen Pop. Patru: particularitatea cuvintelor japoneze de a se termina în una din cele 5 vocale sau în consoana n, ceea ce exclude rima, a cărei prezenţă ar transforma poezia într-o agasantă repetare a perechilor de rime. Cinci: tendinţa accentuată a spiritului japonez spre asimetrie, întruchipată strălucit în arhitectură, nu mai puţin reuşită şi în alte arte şi oglindită în chiar combinaţiile de 5-7 silabe ale versurilor din compunerea poemelor în discuţie. Şase: înclinaţia spiritului nipon spre miniatural, caracteristică de altfel întâlnită în feluritele arte tradiţionale nipone, precum *bonsai*, arta creşterii copacilor pitici, *bonkei* şi *suiseki*, arta reprezentării unui peisaj din natură pe suprafaţa unei tăvi de dimensiuni reduse, în *origami*, arta simbolizării unor figuri, obiecte, siluete de păsări, animale, prin îndoirea hârtiei după anumite linii, arta gravurii în lemn, metal şi alte materiale, arta brocartului, broderiei etc.

Rolul jucat de aceste micropoeme în literatura niponă şi existenţa lor pe durata comună cu însăşi istoria Japoniei a făcut posibilă constituirea unei teorii estetice de un rafinament cu totul particular, care în linii mari se bazează pe câteva teze.

1. *Haiku*-ul îşi trage seva din fenomenalitatea naturii, care se constituie ca principală sursă în tematica micropoemului. Răsăritul soarelui din oceanul fără capăt şi bucuria unei noi zile, explozia mută a mugurilor de pe ramurile copacilor ca semn al reînvierii vieţii vegetale şi totodată reînceperea unui nou ciclu în lumea planetei, loc al desfăşurării unei diversităţi uriaşe de fenomene la care poetul haijin este martor: susurul necontenit al apelor, adierea molcomă a vântului, foşnetul discret al frunzelor, concertul plin de farmec al păsărilor, ţipetele de tot felul ce se contopesc în atmosfera de mister a pădurii, zborul pitoresc al fluturilor, baletul graţios al florilor ce iau cele mai felurite înfăţişări, ruginiul toamnei, vraja primei ninsori, viaţa cu multiplele ei faţete, naştere, dragoste, suferinţă, eroism, ură, despărţire, dor, aşteptare, moartea cea veşnic lângă noi, toate şi multe altele sunt motivele care se regăsesc în tristihurile *haiku*-ului. Aşa cum spunea Otsugi, un teoretician al poeziei *haiku*, „natura artistului şi mediului înconjurător se contopesc în micropoem.

2. *Haiku*-ul ca şi *tanka* este într-un anumit sens o poezie cu formă prozodică fixă fiind – în contrast cu scurtimea sa – încorsetată într-o regulă de fier: trei versuri a câte 5-7-5 silabe respectiv 17 silabe în total. Se publică peste un milion de *haiku*-uri pe an în zilele noastre. Regula în Japonia nu este încălcată. Scurtimea îi impune *haijin*-ului să opună „naturii liniare a limbii" o viziune globală, în care ideogramele nu sunt citite, ci observate simultan în globalitate, asemeni unei figuri – *sugata* – termen cu conotaţie vizuală, precum imaginea unui tablou, fapt realizabil datorită dimensiunii reduse a poemului.

3. Dacă în procesul de creaţie *tanka* se pleacă de la fenomenalitatea lumii care stimulează spiritul (*kokoro*), producând anumite gânduri, idei, imagini (omoi) sau simţiri, emoţii (*jo*) în mintea poetului, ce le dă viaţă, exprimându-le în cuvinte (*kotoba*), procesul de creare a *haiku*-ului nu are loc prin simpla percepere, recunoaştere şi descriere a naturii de către poet. Realitatea empirică „trebuie să fie «prinsă» imediat de poet, în impulsul ei dinamic... fiecare eveniment al întâlnirii subiect-obiect având loc o dată pentru totdeauna, durând doar un moment şi «dispărând fără să lase nici o urmă» în spate".

Stanca Cionca – nipolog român – afirmă că „şcoala *haiku*-ului este o ştiinţă a concentrării imaginii în detaliu, în fragment:

„Primăvara începe din nou
O nouă nebunie
Se adaugă celei vechi"
Issa

Emil Eugen Pop – alt nipolog român – consideră *haiku*-ul „... 17 silabe ce dau măsura pasului cu care poetul *haijin* umblă prin lume, adică prin sine însuşi".

4. În procesul de creaţie a *haiku*-ului, poetul trebuie să ţină seama de o serie de valori estetice care vor caracteriza sau se vor găsi în mod obligatoriu în poem: *mu-shin*, cu sensul de „fără spirit", concept ce-şi are originea în vidul daoist, înţeles ca substanţă, precum golul recipientului sau spaţiul dintre spiţele roţii; „... a te comporta «realist» în raport cu natura – afirmă undeva Andrei Pleşu – este mai întâi, a identifica «gradul ei zero», a porni de la vidul ei". Căci „lucrurile pun în evidenţă locul gol care le susţine – continuă acelaşi autor citat mai sus – tot astfel cum puţinele cuvinte ale unui *haiku* pun în evidenţă tăcerea din care s-au născut şi în care se reîntorc"; *hai-i* tradus prin „*spirit haiku*", care ia naştere la întâlnirea dialectică dintre poet – subiectul creator – şi lumea exterioară; *ryuko*, cu semnificaţia de vremelnicie fenomenală, complementar lui *fueki*, constanta non-fenomenală, ambele egale şi opuse ca articulări creative fenomenale; *yo-haku* – un spaţiu gol ce înconjoară expresia lingvistică cu rol sugestiv pentru restul totalităţii neexprimate a fenomenelor; *karumi*, cu sensul de uşurinţă, dezinvoltură, firesc, *wabi*, singurătate, seninătate, *sabi*, scurgerea timpului, patină a vremii, *shibui*, restrângere, reducere la esenţial, *mono-no-aware*, simţire adâncă, patos al lucrurilor; în sfârşit *haiku*-ul trebuie să conţină *kigo* sau *kidai*, termeni desemnând de regulă un substantiv care indică un anotimp, situând acţiunea din poem în timp real.

5. Structura *haiku* se sprijină pe trei elemente „fără de care experienţa artistică nu se poate constitui" cum afirmă Kenneth Yasuda, esteticianul american de origine japoneză, *haijin* care semnează sub pseudonimul Shoson.

Aceste elemente sunt: subiectul (cine, ce), spaţiul (unde) şi timpul (când):

„La fiecare adiere CÎND
fluturaşul îşi schimbă locul CE
pe salcie" UNDE
Bashō

Am expus succint cele câteva principii ale esteticii *haiku*.

Revenind la poezia lui Pillat, trebuie subliniat că aceeaşi mişcare spre concentrare lirică, aceeaşi tendinţă spre lapidar şi spre esenţializare a expresiei poate fi decelată – la fel ca şi *haiku* – în „Poemele într-un vers". Micropoeme de proporţiile *haiku*-ului nipon sau *sigio*-ului coreean de numai trei versuri, ca şi *poemul într-un vers* al lui Ion Pillat de tip monostih, trebuie considerate ca „pură literalitate".

Cuvântul de început, la volumul din 1936, conţine *in nuce* teoria estetică a autorului cu privire la acest gen nou de poezie. Ion Pillat defineşte *poemul într-un vers* pe baza a două coordonate esenţiale: concizia şi unicitatea. „Un vers, născut şi nu făcut, purtat ani de zile adesea inconştient, filtrând ani de patimi, rezumând în el versuri multe, nescrise, şi atâtea feţe şi locuri – să ne poată reda taina călătoare a poeziei redusă la unica ei bogăţie de a fi goală şi eternă". Nu îndepărtată, ci chiar mărturisit înrudită cu viziunea lui Paul Valéry asupra poeziei, cuvântul de început la „Poeme într-un vers" exprimă de asemenea idei dragi esteticienilor din acest sfârşit tulburător de mileniu: implicarea creatoare a cititorului – „poezia ajunsă la o asemenea despuiere, dacă permite cititorului înalte delectări, îi cere în schimb o mai susţinută şi intimă colaborare. Pe cât poetul a scris mai puţin, pe atât cititorul este nevoit să citească mai mult". Aceasta pentru că „un poem lung se poate citi mai repede, căci fiecare vers ajută la pătrunderea şi la gustarea celuilalt. Un singur vers se vrea citit mai încet. Scrisorile se parcurg iute, telegramele însă ne opresc".

Lectura paralelă a *haiku*-urilor celui mai mare *haijin* nipon, Matsuo Basho (1644-1694), „*sfântul haiku*"-ului, cum îl numeşte poporul japonez, şi a *poemelor într-un vers* ale poetului Ion Pillat, ca şi încercarea de mai sus de a pune faţă în faţă teoriile estetice ale celor două genuri de poem, pun în evidenţă asemănări şi deosebiri între acestea.

Astfel, dacă este adevărat că asemănarea apare de la început în faptul că atât *haiku*-ul cât şi *poemul într-un vers* fac parte din genul de poezii scurte, tot aici apare şi deosebirea. *Poemul într-un vers* e mai scurt cu trei măsuri. Diferenţa ar părea nesemnificativă, dar în raport cu numărul total de silabe aceste trei măsuri înseamnă o reducere de 20%. Faţă de concentrarea pe care o reclamă *haiku*-ul nipon, la poemul pillatian efortul e mult mai mare, pentru că, aşa cum afirmă autorul însuşi, „*poemul într-un vers* duce această concentrare la limită"

Florin VASILIU

[1] Referat prezentat la Colocviul „Ion Pillat" Ediţia III-a din 26-27 septembrie 1988 de la Miorcani, Jud. Botoşani



Alegorie ce ilustrează cartea Istoria Naturală a Noii Spanii *de Francisco Hernandez*

ROMANUL ESEISTIC

urmare din pag. 3

dintr-un unic discurs, de natură politică şi morală. Replicile se confundă şi, de la un anumit punct al dialogului, nu mai ştim cine vorbeşte despre „monarhia tribală" şi frica-matrice. Din acest moment pierde romanul caracterelor (care nu se mai pot diferenţia prin idei şi limbaj) şi câştigă romanul eseistic.

Nu trebuie ignorat, în schema acestui roman de idei, personajul Sommer, alt temeinic compagnon de discuţii. Este şi el un filozof dar, spre deosebire de Candid, a fost şi un practician al revoluţiei. Viaţa a făcut din el un critic acerb al socialismului de tip asiatic. Ideea lui, între multe altele, este că orice evreu evoluează în partid spre tipul Troţki şi orice creştin spre tipul Stalin. Plictisirea îi pare o râie a istoriei şi râsul ar avea o funcţie eliberatoare... Sommer participă, în fond, la acelaşi unic discurs (discursul politic al romanului) şi prozatorul se foloseşte de el, ca şi de Limpi, pentru a da o anumită varietate ideilor. O notă aparte aduce în această tipologie poetul Omar Omarovici Kaimakov, pretext pentru autor de a ilustra teoria lingăilor şi a lichelismului în sfera culturii. Temă veche în proza românească, personaj cunoscut. Bizar în cazul lui Omar Omarovici Kaimakov este masochismul lui. Omar nu ascunde că este ticălos, turnător, se socoteşte chiar, cu oarecare mândrie, un martir al delaţiunii, se laudă, în stilul eroilor lui Theodor Mazilu, cu perfecţiunea ticăloşiei sale. Nu-i un delator de rând, este unul competent: „Da, doamnă, strigă el. Sunt total lipsit de caracter. Sepia se apără împroşcându-şi cerneala în jur, dihorul se apără împuţindu-se. Eu îmi voi apăra pielea şi onoarea turnându-vă pe toţi. În versuri şi cu ilustraţii color. Sunt eu unul vopsit acum, dar mâine, când voi scrie declaraţia, vă aranjez, mama voastră de reacţionari, toţi sunteţi împotriva Maicăi Rosia, vă arătăm noi cine pe cine va regula. Istoria e în mâinile noastre..." Lipsa de complexitate psihologică îl face însă discutabil ca personaj epic. Din aceeaşi clasă morală face parte şi un prieten al lui Candid din Genopolis, evocat în naraţiune. Acel amic de tinereţe al pramatia absolută, cu înalte studii, laşul total... Autorul are în vedere, probabil, indivizi din anturajul său (cazul Omar, Ocq. Yonel, pramatia desăvârşită cu gusturi homosexuale etc.). Prin toate aceste simboluri, aluzii, *Adio, Europa!*, lasă impresia că este un roman cu cheie. Cititorii iniţiaţi din Isarlâk (Craiova) sau din Genopolis (Cluj, Sibiu) ar putea, la nevoie, să identifice prototipurile unor personaje. Noi, ceilalţi, citim romanul ca roman şi-i judecăm eroii în funcţie de autenticitatea lor literară.

Romanul rezistă, înainte de orice, prin fineţea ideilor care acoperă o arie întinsă, repet, de la politică la specificul naţional. Este, în fapt, un lung discurs anti-totalitar, cu aluzii străvechi la dictatura de tip balcanic a lui Ceauşescu, transpus în termenii unei paradoxale parabole puţin cam abstractă. După ce şi-a scris jurnalul intim sau parabola, poate în acelaşi timp, Ion D. Sârbu, un om de spirit, în sensul vechi al cuvântului, îşi notează ideile şi impresiile într-o ficţiune în care eseul moral rămâne, totuşi, punctul său forte. Sunt atâtea propoziţii demne de a fi memorate în această carte ironică şi disperată, opera unui om de cultură frânt de istorie şi care-şi găseşte refuzul în analiză. Lipseşte prozatorului eseist pentru a da un mare roman simţul creaţiei, capacitatea de a crea caractere şi de a inventa situaţii de existenţă credibile. A dat, totuşi, o carte absolut remarcabilă, de reflecţie epică despre condiţia intelectualului într-o lume şmecheroasă şi complice. □

*) Ion D. Sârbu, *Adio, Europa!*, C.R., 1992

https://biblioteca-digitala.ro / http://bibmet.ro

Dan SHAFRAN

ORFEU ŞI DRAMA TĂCERII

(Ipostază modernă a celei de-a treia componente a mitului)

„Acum sirenele au o armă mult mai fatală decât cântecul, anume tăcerea. Şi, deşi se presupune că asemenea lucru nu s-a întâmplat niciodată, totuşi e de neconceput că s-ar putea cumva să scapi de cântecul lor, dar cu siguranţă niciodată de tăcerea lor".

(Fr. Kafka, „Parabole")

A treia componentă a mitului lui Orfeu, dominată de motivul reîntoarcerii acestuia din Infern şi al nimicirii lui de către bacante, a constituit sursă de inspiraţie pentru mulţi scriitori din toate veacurile.

Mitul lui Orfeu se încheie prin zdrobirea, prin reducerea la tăcere a lui Orfeu şi a cântecului său. Dispariţia eroului este doar aparentă căci, chiar şi după sfâşierea în bucăţi a lui Orfeu, cântecul său continuă să se mai facă auzit sub forma unui imn închinat vieţii, forţei modelatoare a artei, forţă ce singură este în stare să învingă moartea. Versurile cu care Rilke încheie prima parte a „Sonetelor către Orfeu" stau mărturie:

„Tu, însă, divinule, tu, până la capăt cântând

când, dispreţuită, s-a năpustit hoarda menadelor,

le-ai covârşit răcnetul cu ordinea ta, minunând,

din nimicitoare-a crescut cântecul tău ziditor".

(Rilke, *Sonetul XXVI*, partea întâi a „Sonetelor către Orfeu", trad. Dan Constantinescu)

Mulţi au fost şi aceia care au folosit motivul nimicirii şi regenerării lui Orfeu drept o metaforă pentru redarea unei crize acute în artă, în limbaj, în cultură şi în conştiinţa omului. După opinia acestora era inevitabil ca, după ce Orfeu a continuat să trăiască în diferite ipostaze după moartea sa, să vină şi momentul definitivei lui dispariţii. Ceea ce rămâne în urma lui este cel mult o liră fără strune. Lira orfică, simbol al poeziei, este acum dezarticulată. Imaginea unei asemenea lire pare să fi pus stăpânire pe multe dintre creaţiile literaturii contemporane, ea simbolizând paradoxul poetic, atât de frecvent întâlnit astăzi, al limbajului ca tăcere şi al tăcerii ca limbaj. Această tăcere, izvorâtă pe de o parte din refuzul lui Rimbaud de a mai scrie şi pe de altă parte din efortul sistematic al lui Mallarmé de a pune stavilă imaginaţiei, avea să prevestească o literatură incapabilă să se mai bizuie pe propriile sale forţe, o literatură orientată spre negaţie. Accentul este pus acum pe latura autodestructivă, demonică, nihilistă a limbajului. Unei asemenea literaturi îi aparţin Jarry, Tzara, Breton, Hemingway, Kafka, Sartre, Camus, Sarraute, Robbe-Grillet.

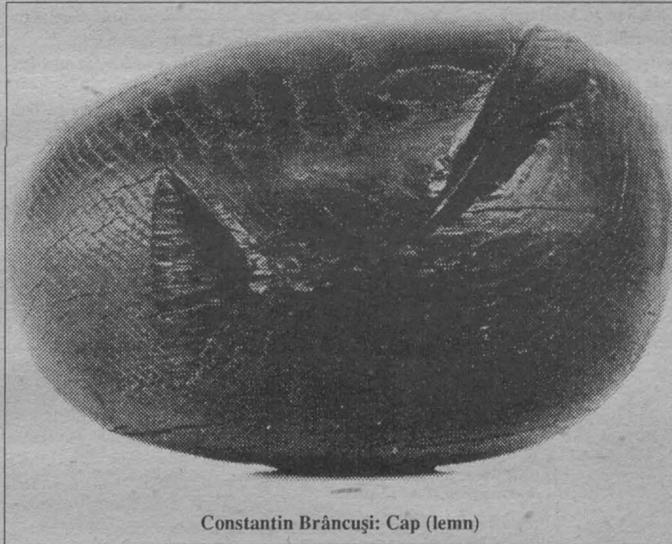
Teatrul nu a rămas nici el în afara acestei tendinţe, imaginea lirei cea fără de strune a lui Orfeu făcându-şi simţită, mai mult sau mai puţin, prezenţa prin Artaud, Brecht, Genet, Eugen Ionescu, Samuel Beckett, Harold Pinter, Peter Weiss, Edward Albee, Tom Stoppard, Arrabal, Jerzy Grotowski sau Julian Beck.

Toţi aceşti scriitori, în operele cărora tăcerea devine un fel de produs final al procesului de creaţie, ajung, prin însuşi acest fapt, în cele din urmă, să-l nege pe Orfeu. Numeroaselor metamorfoze prin care a trecut eroul mitic Orfeu, li se adaugă acum o alta, cea în care Orfeu este redus la tăcere.

Acest nou fel de tăcere nu are însă nimic comun cu tradiţionala „tăcere orfică". Tăcerea orfică este cu totul altceva: este „vocea poeziei care încetează pentru un moment să se audă în faţa „Neantului, şi asta numai pentru a trece pe o nouă gamă prin care să facă să răsune tăcerea, dar *în* cântec"[1]

Orficul deci, indiferent de metamorfozele pe care le cunoaşte în operele diferiţilor scriitori, presupune întotdeauna permanenţa cântecului şi a comuniunii dintre poezie şi individ. Orficul este întotdeauna asociat cu acea binecuvântată putere de comunicare. Am văzut doar că pentru legendarul poet şi cântăreţ a trăi înseamnă a comunica.

Noul gen de tăcere proclamă însă divorţul dintre cuvântul scris şi realitatea la care cuvântul scris se referea în mod tradiţional. Degradat printr-un proces brutal de negare a valorilor tradiţionale, cuvântul şi-a pierdut expresivitatea, capacitatea de a reda nuanţele cele mai fine, de a fi instrumentul dezbaterilor profunde ale conştiinţei omeneşti, de a mai sluji drept mijloc de comunicare între oameni. Şi poate nicăieri nu este mai izbitor acest divorţ decât în operele unor dramaturgi ca Samuel Beckett, Harold Pinter, Edward Albee şi Tom Stoppard.



Constantin Brâncuşi: Cap (lemn)

Nici Beckett şi nici Pinter, Albee sau Stoppard însă, după cum nici alţi reprezentanţi ai aşa-numitului Teatru al Absurdului, nu fac o notă discordantă în epocă, în ceea ce priveşte noua modalitate de a privi limbajul şi tăcerea. Noul gen de tăcere şi-a câştigat un loc al lui aparte în ambianţa intelectuală a secolului nostru.

Discursul filosofic al lui Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty şi Sartre îl ia în considerare ca pe un principiu al subiectivităţii. Wittgenstein este convins că filosoful trebuie să se străduiască să despartă gândirea de convenţiile regulilor gramaticale, care în mod eronat au fost identificate cu regulile logicii. Recomandarea de autodistrugere pe care Wittgenstein o adresează poetului sună astfel: „Despre ceea ce nu poţi vorbi, trebuie să păstrezi tăcerea".

John Cage, unul dintre întemeietorii curentului avangardei, cunoscut mai întâi în calitate de compozitor de muzică concretă, publică în 1961 o lucrare intitulată „Tăcere", din care ne reţin atenţia următoarele cuvinte: „Mă aflu aici şi nu am nimic de spus. Dacă printre dumneavoastră există persoane care doresc să plece, o pot face în orice moment. Lucrul de care noi avem nevoie este tăcerea; iar lucrul de care tăcerea are nevoie este ca eu să continui să vorbesc". El adaugă:

„nimicul se obţine scriind o piesă muzicală

nimicul se obţine ascultând o piesă muzicală

nimicul se obţine cântând o piesă muzicală

urechile noastre se află acum într-o formă excelentă".

Atât în această lucrare, cât şi în următoarea, „De luni într-un an", John Cage ne oferă un proiect de transformare a conştiinţei umane în care tăcerea joacă un rol de seamă.

Deprecierea limbajului este caracteristică nu numai dezvoltării poeziei contemporane şi gândirii filosofice ci, chiar mai mult, matematicii moderne şi ştiinţelor naturii. Este concluzia la care ajunge George Steiner. Acesta scrie în „Limbaj şi tăcere":

„... până în secolul al XVII-lea, sfera limbajului îmbrăţişa aproape întreaga experienţă şi realitate; astăzi, ea cuprinde un domeniumai restrâns. Aceasta nu mai acţionează şinu mai este legată de totalitatea modurilor majore de acţiune, gândire şi sensibilitate.

Zone vaste ale înţelesului şi praxisului aparţin acum unor limbaje non-verbale ca matematica, ;ogica simbolică şi formulelor legăturilor chimice sau electronice. Alte zone aparţin sub-limbajelor sau anti-limbajelor artei non-obiective şi muzicii concrete. Lumea cuvintelor s-a împuţinat". [2]

În eseurile reunite în lucrarea amintită, George Steiner îşi precizează, în introducere, poziţia sa faţă de fenomenul lingvistic şi literar din lumea occidentală:

„Aceasta este, în primul rând, o carte despre limbă: despre limbă şi politică, limbă şi viitorul literaturii, limbă şi presiunea asupra ei a minciunilor totalitare şi a decăderii culturale (...), despre limbă şi tăcere". [3]

Neliniştea adâncă a lui George Steiner izvorăşte din ameninţarea provocată de „inuman", de memoria răscolitoare a Auschwitz-ului, de diminuarea şi chiar de dispariţia conştiinţei în tăcere. Nici un fel de poezie după Auschwitz" [4] a spus Adorno.

George Steiner analizează câteva din cauzele care au dus la criza limbajului în societatea capitalistă postbelică. El notează: „Trăim într-o cultură care devine tot mai mult un spaţiu experimental al pălăvrăgelii, pălăvrăgeală care – pornită din domeniul teologiei şi politicii – a dus la o difuzare fără precedent a chestiunilor intime (procesul psihanalitic reprezintă înaltă retorică a pălăvrăgelii)".

Într-o astfel de cultură „e mai bine pentru poet să-şi ciopârţească limba decât să acorde demnitate inumanului fie prin talentul, fie prin nepăsarea sa. Dacă legea totalitară este atât de virulentă încât frânge orice posibilitate de denunţare şi de satiră, atunci poetul să tacă iar eruditul să înceteze a edita clasicii la câteva mile distanţă de lagărul morţii. Tocmai pentru că este semnul umanităţii, pentru că este ceea ce face din om o fiinţă neliniştit năzuitoare, cuvântul nu trebuie să-şi trăiască viaţa firească, nu trebuie să găsească un sanctuar al neutralităţii, în locuri şi anotimpuri ale bestialităţii. Tăcerea este o alternativă. Când cuvintele din cetate sunt pătrunse de sălbăticie şi minciună, nimic nu vorbeşte mai tare decât poemul nescris".

După părerea lui George Steiner, un scriitor care „simte că e în joc condiţia limbii iar cuvântul ar putea să piardă ceva din spiritul său omenesc" are de ales între două căi: el poate să încerce fie „să confere propriului său idiom forţă reprezentativă pentru criza generală, să transmită prin el caracterul precar şi vulnerabil al actului de comunicaţie", fie „să aleagă retorica sinucigaşă a tăcerii". [5]

George Steiner împărtăşeşte şi el ideea conform căreia scriitorii care aleg cea de a doua cale de exprimare, cea a tăcerii, îl neagă de fapt pe Orfeu şi spiritul de armonie a universului pe care acesta îl simbolizează.

Dacă „de la Arion şi Orfeu până la Ezra Pound şi John Berryman, poetul făureşte cântece şi cântă cuvinte" [6], atunci limbajul tăcerii „îl sfâşie pe Orfeu mai categoric încă decât l-au sfâşiat femeile din Tracia." [7].

Susan Sontag, în consonanţă cu radicalismul adepţilor unei literaturi a tăcerii, merge şi mai departe şi întrevede în tăcere şi în noile „limbaje" pe care aceasta le conţine posibilitatea unei salvări, a unei mântuiri. În eseul ei „Estetica tăcerii", ea spune: „Aşa cum activitatea misticului trebuie să sfârşească într-o «via negativa», o teologie a absenţei lui Dumnezeu, o aspiraţie spre norul necunoscutului dincolo de cunoaştere şi a tăcerii dincolo de vorbire, tot aşa arta trebuie să tindă spre anti-artă, spre eliminarea «subiectului»..., spre substituirea intenţionalităţii cu întâmplătorul şi spre căutarea tăcerii" [8].

Tăcerea, spune în continuare Susan Sontag, constituie o latură fundamentală a activităţii mintale a omului modern şi totodată demască corupţia cuvintelor. „În cele din urmă – scrie ea – critica radicală a conştiinţei (la început evidenţiată de tradiţia mistică, acum folosită de psihoterapia neortodoxă şi de arta modernistă superioară) aruncă întotdeauna vina pe limbaj."

Vina limbajului, dar mai cu seamă absolvirea de această vină o preocupă deopotrivă şi pe Elisabth Sewell, în studiile sale având drept obiect poezia. Ne-am referit deja la una din lucrările sale fundamentale, „Vocea orfică", în care autoarea caută, în limbajul mistic al lucrurilor, o „afirmare a unităţii tuturor formelor din natură, dintre galaxii şi lira mitologică... În această afirmare, care reprezintă una dintre semnificaţiile pe care autoarea le atribuie mitului lui Orfeu, ea vede o manifestare evidentă a limbajului tăcerii.

În Franţa, ca şi în Anglia sau America, tăcerea devine o temă predilectă a criticii literare. Astfel, Maurice Blanchot îi acordă o atenţie constantă atât în romanele cât şi în eseurile sale. Subliniind forţa elementului negativ, Maurice Blanchot insistă asupra limitelor literaturii. După cum am văzut, interpretarea pe care el o dă mitului lui Orfeu, precum şi miturilor lui Ulise şi Oedip, se concentrează asupra eşecului

(Continuare în pagina 10)

https://biblioteca-digitala.ro / http://bibmet.ro

ORFEU ŞI DRAMA TĂCERII

(Urmare din pagina 9)

necesar al artei. Ne amintim, de exemplu, că Euridice reprezintă acel „punct" obscur spre care par să tindă arta, dorinţa, moartea şi noaptea; ea reprezintă tăcerea pe care Orfeu trebuie, şi nu poate, s-o dobândească.

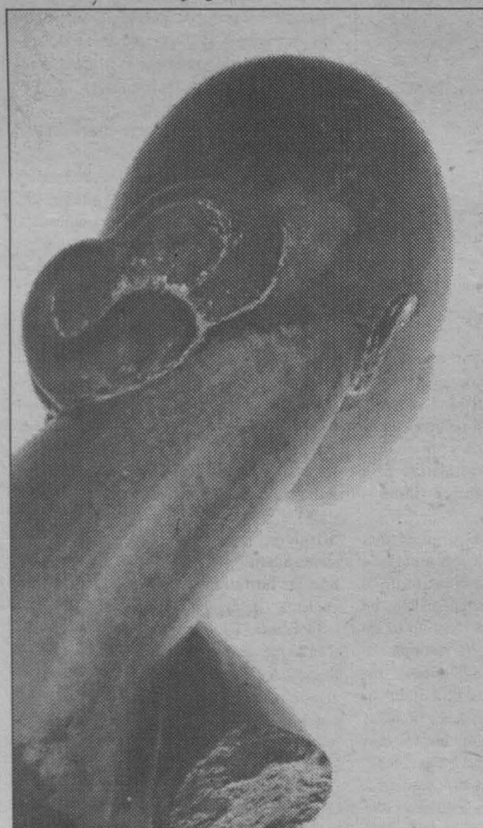
Pentru Maurice Blanchot, experienţa orfică a scriitorului trebuie să parcurgă în mod inevitabil şi etapa confruntării cu neantul şi cu tăcerea. Orfeu, o dată întors din Infern şi nimicit de Bacanta, cântă de acum înainte de pe poziţiile anonimatului. Întrucât uitarea înconjoară „spaţiul literar" din toate părţile, scriitorul cunoaşte moartea îndeaproape şi trăieşte pe pragul tăcerii; demonul din el îl îndeamnă să distrugă toate formele literare. Negarea este o parte componentă a limbajului însuşi. „La început, eu nu vorbesc ca să spun ceva – scrie Maurice Blanchot în «La Part de feu», dar există un nimic care îşi cere dreptul să vorbească, nimicul vorbeşte, nimicul îşi găseşte existenţa în vorbire şi existenţa vorbirii este nimicul".[9]

Putem întrevedea de aici că autorii preferaţi ai lui Maurice Blanchot sunt Hölderlin, Rimbaud, Mallarmé, Kafka, Rilke, Artaud. Iar în „Le livre à venir", Maurice Blanchot îl consideră pe Rousseau drept iniţiator al asaltului oamenilor de litere asupra literelor. În această lucrare, Maurice Blanchot întrevede o „artă fără cuvinte", dominată de sunete noi. Însăşi evoluţia lui Maurice Blanchot către acest tăcut târâm al artei, unde lucrurile ajung să fie numite fără intermediul cuvintelor, îl îndreptăţeşte să fie considerat atât teoretician cât şi artist al tăcerii.

Roland Barthes formulează datele problemei în termenii unui „grad zero al scriiturii" şi leagă criza limbajului de deteriorarea culturii burgheze. El scrie: „Izvorâtă dintr-un neant în care gândirea părea să se înalţe deasupra podoabei cuvintelor, scriitura a traversat astfel toate studiile unei solidificări progresive: mai întâi ca obiect al contemplaţiei, apoi al acţiunii şi în sfârşit al omorului, ea a atins astăzi un ultim avatar, absenţa..."[10] Şi mai departe: „Fiecare varietate – scriitura «lucrată» sau cea populistă, cea neutră sau cea vorbită – se vrea un act iniţial, prin care scriitorul îşi asumă sau urăşte condiţia burgheză. Fiecare este o încercare de răspuns la această problematică orfică a Formei moderne: scriitori fără Literatură. De o sută de ani, Flaubert, Mallarmé, Rimbaud, fraţii Goncourt, suprarealiştii, Queneau, Sartre, Blanchot sau Camus au schiţat – continuă să schiţeze – unele căi de integrare, de dislocare sau de naturalizare a limbajului literar (...) De fiecare dată când scriitorul desemnează un complex de cuvinte, este pusă sub semnul întrebării însăşi existenţa literaturii; ceea ce modernitatea ne permite să citim în pluralitatea scriiturilor sale este tocmai impasul propriei sale istorii"[11].

Comparaţia dintre mitul lui Orfeu şi criza limbajului din literatura modernă nu este întâmplătoare la Roland Barthes. În repetate rânduri, în lucrarea sa, scriitorul francez foloseşte elemente ale mitului orfic drept metaforă pentru criza acută care străbate limbajul şi literatura. Pentru Roland Barthes, ca şi pentru Maurice Blanchot, eşecul lui Orfeu de a o salva pe Euridice şi nimicirea eroului sunt simboluri ale limitelor literaturii, ale dezintegrării limbajului, ale tăcerii („Dezintegrarea limbajului nu poate să ducă decât la o tăcere a scriiturii"[12]).

Văzând în Mallarmé un distrugător al limbajului, un fel de Hamlet al scriiturii, în opera căruia limbajul literar nu se susţine decât pentru a cânta mai bine necesitatea sa de a muri, Maurice Blanchot scrie: „Acest limbaj mallarméean este Orfeu care nu poate salva făptura îndrăgită decât prin renunţare şi care totuşi se mai întoarce încă puţin spre ea. Este Literatura adusă la porţile Pământului făgăduinţei, adică la porţile unei lumi fără Literatură... Sfâşietoarea auto-distrugere a Literaturii „ne învaţă că, pentru unii scriitori, limbajul, prima şi ultima scăpare a mitului literar, nu face decât să recompună până la sfârşit ceea ce pretindea să evite, că nu există scriitură care să se poată susţine ca revoluţionară şi că orice tăcere a formei nu scapă de impostură decât printr-un mutism total".



Constantin Brâncuşi: Domnişoara Pogany

Nu numai critica literară franceză, ci şi filosofia limbii, sub influenţa poate a lui Heidegger şi a consideraţiilor lui despre Hölderlin, a acordat în ultimul timp un rol deosebit tăcerii. Pentru Brice Parain „limba este pragul tăcerii", Henri Lefebvre găseşte că „tăcerea se află deopotrivă în interiorul vorbirii şi în limitele ei apropiate şi depărtate".

Revenind la reprezentanţii criticii literare, trebuie să arătăm că nici Maurice Blanchot şi nici Roland Barthes nu prezintă cazuri aparte; alţi critici arată acelaşi interes conceptului de tăcere. Membrii Şcolii de la Geneva, de exemplu, având-i ca precursori pe Marcel Raymond şi Albert Béguin şi incluzându-i pe Georges Pulet, Jean Starobinsky, Jean-Pierre Richard şi Jean Rousset se străduiesc să-i introducă opera literară într-un domeniu mai larg al conştiinţei, cu scopul declarat de a învinge limitele inerente ale literaturii.

Din interesanta lucrare a lui Jerzy Peterkiewicz, „Cealaltă parte a tăcerii", aflăm că mai mulţi poeţi polonezi au fost preocupaţi de estetica tăcerii cu mai mult de un secol în urmă. Scopul lucrării amintite este, aşa cum arată autorul ei, de a „investiga dorinţa poeţilor de a muri o dată cu poezia şi dorinţa de a merge dincolo de cuvinte...".

Vedem deci că tăcerea, în ipostază de concept sau de metaforă, străbate zona literaturii şi a criticii literare, făcându-şi simţită prezenţa sub forma unor variate teorii despre cultură şi artă. Ne propunem ca în acest capitol să arătăm felul în care tăcerea, simbolizată prin Orfeu sfâşiat de Menade şi prin lira orfică lipsită de strune, pune deopotrivă stăpânire şi pe anumite creaţii ale dramaturgilor secolului nostru. La aceştia tăcerea este întotdeauna asociată cu o depreciere şi o dezintegrare a limbajului, cu divorţul dintre realitate şi cuvinte şi în consecinţă cu neputinţa acestora de a-şi mai păstra rolul de instrument al comunicării.

Raportul dintre limbaj şi teatru, stabilit în termenii arătaţi mai sus, avea să fie subliniat încă din 1927 de către Roger Vitrac, unul dintre reprezentanţii suprarealismului. În piesa sa „Les Mystères de l'Amour" asistăm la următorul dialog purtat de unul dintre personaje, Patrice, cu autorul însuşi, care apare pe scenă către sfârşitul primului act:

„Autorul: Cuvintele dumitale fac totul imposibil, prietene.

Patrice: Atunci făureşte un teatru fără cuvinte.

Autorul: Dar, dragul meu domn, am încercat eu oare vreodată să fac altceva?

Patrice: De bună seamă: ai pus în gura mea cuvinte de iubire.

Autorul: Ar fi trebuit să le scuipi.

Patrice: Am încercat, dar ele s-au transformat în ghiulele.

Autorul: Asta nu e vina mea. Aşa este viaţa".

Merită de asemenea subliniat faptul că şapte ani înaintea lui Roger Vitrac, André Gide, adevărat deschizător de drumuri în literatură, făcea, într-un articol despre Dada, o legătură între experienţa războiului, moartea pe care o seamănă acesta şi refuzul oamenilor de a mai „reînnoda aţa vechiului discurs care fusese întrerupt" . Căci limbajul însuşi fusese mult „prea compromis pentru ca cineva să mai poată susţine că gândirea îşi găseşte suportul în el"..

1). Walter A. Strauss, „Descent and Return", p.249.

2). George Steiner, „Language and Silence", Atheneum, New-York, 1967, p. 89.

3). Vezi „Secolul 20", nr. 9, 1969, p. 135.

4). Cf. George Steiner, „Secolul 20", 1969, p. 134, (nr.9).

5). Ibid., p. 131.

6). Ibid., p. 127

7). Ibid., p. 127.

8). Susan Sontag, „Styles of Radical Will", Farrar, Straus and Giroux, New-York, 1969, p.4

9). Maurice Blanchot, „citat de Sarah N. Lawall, în „Critics of Consciousness", Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1968, p. 230

10). Roland Barthes, „Le Degré zero de l'écriture", Editions du Seuil, Paris, 1953, pp. 12-13

11). Roland Barthes, „Gradul zero al scriiturii", în „Poetică şi stilistică. Orientări moderne", Ed. Univers, Buc., 1972, p. 232.

12). Ibid., p. 233.

MERIDIANELE LIMBII ROMÂNE

Miezonoptică

E Miezul nopţii, nu asculta!
Necuvântătoarele toate vor cuvânta.
Auzi? Omeneşte, toate, vor cuvânta.

E ceasul lor de spovedanie,
Închină-te şi dă-le danie,
Câte un gând de fiece jiganie.

Aprinde candela, nu te clinti!
Se va deschide cerul, şi
Toate animalele vor chicoti.

Boii vor plânge grebenele care-i dor
Iar oile de dorul cerului jeli-se-vor,
În pământ cu dreptul bătând de trei ori,
Să fie păzite de lupi, de hoţi şi de vâltori.

Pe urmă caii necheza-vor durerile lor,
Cu nările plângând spre poarta cerurilor,
Zdrobiţi de şleaul greu al drumurilor...

Numai oamenii, nepăsători, adânc vor dormi
Şi nimic nu vor şti.

Vedenie

Mergeam prin Michigan, pe drum fără hotar,
Când te-am zărit într'un ostrov senin de cer,
cu brâul Dunării încinsă şi'n pieptar
Cu munţii împlătoşaţi de stâncă şi de fier.

Am tresărit cu inima de doruri plină,
Privind icoana de azur a Ţării mele,
Cum se'nălţa pe cer în slavă de lumină,
Iar soarele'n declin o'ncununa cu stele.

Cântec de alean

Basarabie, Basarabie
Nume ce taie ca o sabie
Pe apele morţii corabie
De dor românesc în istorie
Fără noroc şi fără glorie.

Basarabie, Basarabie
Ţară ajunsă la ananghie
Durerile tale rup albie
Grea prin inima mea şi mă arde
Sufletul tău pârjolit de hoarde.

Basarabie, Basarabie
Zdrobită ca un cuib de vrabie
Doborât de rusească sabie
Din streaşina sfântă a Neamului
În pulberea cismei muscalului.

Basarabie, Basarabie
Nu ni-i vremea de pierzanie
Ci Ruşilor de pogribanie
Sub semnul greu de izbăvire
Din sălbateca ta răstignire.

Basarabie, Basarabie
Ţară de tristă spovedanie
Pe crucea lui Christ eşti danie
Adăpată cu oţet şi fiere
Întru româneasca Înviere!

George ALEXE

https://biblioteca-digitala.ro / http://bibmet.ro

AMERICA 500

Uitaţii predecesori ai lui Columb

Şi astăzi e greu încă de înţeles de ce Martin Waldseemüller, geograful care-şi publica în 1507 a sa *Cosmographiae universalis introduction*, alegea numele florentinului Amerigo Vespucci pentru a boteza pământurile de dincolo de Ocean. Nu că acest Amerigo ar fi fost un oarecine: în 1499, împreună cu spaniolii Hojeda şi Juan de la Cosa, ajunsese pe coastele unui ţinut căruia avea să i se spună Venezuela şi, peste doi ani, pe cele ale Braziliei. Dar atunci când el punea pentru întâia oară piciorul pe ţărmurile de apus ale Atlanticului, Columb se afla în cea de-a treia călătorie a lui, debarcase în Trinidad şi scruta câmpiile întinse din preajma deltei lui Orinoco. Iar veneţianul Caboto (poate cel mai nedreptăţit dintre toţi cei care au trecut mările de dincolo de Ultima Thule, pentru că numele lui anglicizat nu a fost împrumutat de o strâmtoare, îngheţată de-a lungul toamnei şi al iernii, se întorsese şi el din expediţia, nespus de anevoioasă, din Labrador şi Noua Scoţie.

Columb nu avea să afle de nedreptatea ce i-o făcea geograful german: cu un an înainte, al 20 mai 1506, el se stinsese (avea doar 55 de ani) şi fusese înmormântat sub o lespede a cimitirului mănăstirii franciscane de la Valladolid. Mai târziu, într-o interpretare romantică, Sciallero avea să-l înfăţişeze pe patul de moarte ţinând în mână lanţul cu care fusese legat în umilitorul drum de întoarcere din cea de-a treia călătorie a lui.

Destinul, se ştie, se va răzbuna. Columb va deveni unul dintre miturile Europei moderne. Pe la mijlocul secolului al XVI-lea, se numărau câteva zeci de portrete, desenate şi gravate de artiştii spanioli, italieni, germani, francezi, englezi, de scandinavi şi de austriceci, în care navigatorul genovez era înfăţişat în chipuri atât de diferite, încât un biograf din veacul nostru, Cesare Giardini, se putea întreba, derutat: „Oare cum arăta el de fapt?" I s-au dedicat ample poeme epice, piese de teatru, s-au scris nenumărate biografii romanţate: Columb a devenit unul dintre eroii predilecţi ai literaturii europene şi ai celei americane. El va fi acela care, în unele epopei cu evidente predispoziţii teziste (de pildă, *Columbiada* americanului Joel Barlon, scrisă în 1787, la câţiva ani după proclamarea independenţei Republicii de peste Atlantic), va proroci, asemenea vergilianului Enea, strălucirea pământurilor descoperite de el.

Dar era, oare, convins Columb că el descoperise aceste pământuri? Că nimeni înaintea lui nu păşise pe ţărmurile acelea şi credea cu adevărat că ele erau ţinuturi ale mult visatei Indii? Aflăm de la un portughez de la începutul secolului al XVI-lea că marele navigator nu era numai un cutezător corăbier, ci şi un adevărat cărturar care cunoştea foarte bine latina şi vorbea ca un retor. Cum e atunci posibil să aibă o imagine atât de falsă a Indiei în căutarea căreia pornise, încât să ducă pe corăbiile lui mărgele de sticlă şi oglinjoare cu care voia să-i câştige de partea lui pe băştinaşii dintr-o ţară cunoscută încă de mult în Europa ca un tărâm al marii culturi? Să nu-i fi ajuns în mână nici una dintre cele o sută douăzeci de copii ale manuscrisului *Navigatio Sancti Brendani Abbatis*, scriere despre care cercetătorii moderni spun că „În Evul Mediu, s-a bucurat de o popularitate comparabilă cu cea a *Cântării lui Roland* "? Să nu fi aflat el despre *imrama*, cum numeau irlandezii lungile lor călătorii pe mare, întreprinsă în secolul al VI-lea de acest călugăr navigator care, însoţit de învăţăcelul său, Mae Law (St. Malo îi vor spune francezii, punând sub ocrotirea lui unul dintre cele mai importante posturi ale Bretaniei), ajunsese până la nişte insule îndepărtate (identificate de geografii vremii moderne cu Antilele)?

Poate că mai puţin surprinzătoare ar fi ignorarea călătoriei vikingului Leif Erikson, cel care, în anul 1000, mergând mai departe decât corăbierii scandinavi mai de demult, îşi dusese nava cu cei 35 de marinari, până la *Vinland*, cum se numeşte, în „saga lui Eric cel Roşu", pământul cu vii şi cu grâne care îi fermecase pe corăbierii din Miază-Noapte. „Strugurii cu boabe mari şi grâu pe care nu l-a semănat nimeni, ci a fost presărat de mâna domnului, cresc în voie pe aceste ţărmuri binecuvântate", grăieşte cronica lui Adam din Bremen, scrisă pe la 1075. Concluzia istoricilor moderni e că ne aflăm în faţa consecinţelor unei propagande asemănătoare care se desluşeşte în numele dat de Eric cel Roşu pământului descoperit de el – Groenland, Ţara cea Verde; va încerca, astfel, să se atragă mai mulţi colonişti care să sporească avuţiile acestor ţinuturi.

Nu se ştie prea bine câţi vor fi fost cei care s-au aşezat în Vinland; dar, oricum, erau destui ca, pe la 1120-30, să se fi întemeiat acolo un episcopat, iar la 1347 cronicile islandeze să consemneze sosirea unor nave din Vinland. La 1484, cu câţiva ani înaintea călătoriei lui Columb, deci, papa Inocenţiu al VII-lea încă mai numea un episcop al Vinlandului, deşi mărturisea că nimeni nu mai primise veşti de la creştinii de pe acele meleaguri. Şi, de fapt, urmaşii lui Leif erau uitaţi (sau, poate, de-a dreptul necunoscuţi în Europa), încât, în 1500, când o navă portugheză a atins acele ţărmuri, căpitanul ei le-a putut trece pe hartă ca pe nişte descoperiri noi.

Fiul lui Columb a întocmit o lungă listă a ţinuturilor unde europenii ajunseseră înaintea tatălui său; Vinland nu figurează aici şi, fără îndoială, omisiunea nu e rău intenţionată. La 1477, Columb navigase, pe o corabie portugheză, până la nord de Islanda. Dar nu există nici o mărturie că ar fi ajuns până în Insula de Gheaţă şi, cu atât mai puţin, că ar fi cunoscut vechile saga despre Leif. El căuta, poate, un drum spre India; poate ţinuturile de la apus de Atlantic. În orice caz, nu fildeşul de morsă şi ciorchinii de struguri sălbateci de care se minunase Leif, ci aur, nestemate şi mirodenii.

Aşa se face că, în cele din urmă, destinul l-a răsplătit pe Columb. Se sărbătoresc 500 de ani de la călătoria lui şi nu o mie de la aceea a lui Leif. Numele lui îl poartă oraşe mari americane, din ţărmurile unde nu a ajuns niciodată: nici un stat din ceea ce se chema cândva Vinland nu aminteşte de Leif şi de tovarăşii lui. Monumentele genovezului se înalţă pretutindeni în aşezările de pe aceste pământuri. O singură statuie a lui Leif veghează, melancolică, î n cartierul scandinav Ballard din Seattle, pe ţărmul Pacificului, unde nici vikingul nu a ajuns cândva.

Dan GRIGORESCU



Veche pictură spaniolă reprezentînd pe Columb şi fii săi Diego şi Ferdinand

Un manuscris săsesc cu jurnalul lui Columb, în versuri

S-a făcut prea puţin pentru cunoaşterea şi păstrarea unor mărturii privind cultura săsească, viaţa spirituală a celor şapte cetăţi (Siebenbürgen) de coloni germani aduşi din Lotaringia, de la Mosela şi Rin, în veacul al doisprezecelea, pe pământul Transilvaniei. Lângă privilegiile şi statutul de autonomie primite la început, regele Matei Corvin le va adăuga dreptul de a-şi alege juzi şi comiţi şi de asemenea o adunare naţională numită Universitas Saxonum. Mari figuri de cărturari şi reformatori ca braşoveanul Honterus vor lega viaţa acestor comunităţi de sânge cu unele din marile cuceriri ale civilizaţiei apusene. Întors din Austria şi Elveţia, după ani de studii, Honterus va aduce în Ardeal, o dată cu luminile reformei, prima tipografie ce va imprima cărţi religioase şi cărţi de cultură laică, la care se vor tipări mai târziu şi cele dintâi cărţi româneşti. În acest mod, folosind tehnicile progresului, harnicii plugari şi meseriaşii de elită ai saşilor au putut ridica în scurt timp aşezările lor la rangul de cetăţi şi burguri. S-a spus, nu o singură dată, cât de benefică a fost pentru ambianţa etnică majoritară, exclusă de la drepturile stipulate în *Unio trium nationum* vecinătatea exemplarei societăţi săseşti. Renaşterea şi secolul luminilor şi-au avut atâţia reprezentanţi şi corespondenţi, scriitori ori istorici, în acest neam şi lor le datorăm, pe câteva secole, cele mai pertinente mărturii despre viaţa din provincia de peste munţi. Ni se pare însă, cum spuneam la început, că s-ar fi putut face mai mult din punct de vedere patrimonial muzeistic cu tot tezaurul de tradiţii al acestei etnii. Iată acum o noutate. Un pasionat al cercetării trecutului, din mediul săsesc al Ţării Târnavelor, arheolog, scriitor şi om de carte, bun cunoscător al limbii şi culturii minorităţii germane, l-am numit pe George Togan, - ne întâmpină cu una din roadele investigărilor sale. La aniversarea unei jumătăţi de mileniu de la descoperirea Americii, el ne aduce un manuscris săsesc în versuri şi proză cu jurnalul de bord al lui Columb. L-a găsit într-un sat din apropierea Mediaşului şi autorul scrierii e un necunoscut. Manuscrisul respectiv se adaugă la alte descoperiri de lucrări şi date pe care Togan le-a scos din arhivele oraşelor transilvane şi din podurile caselor şi instituţiilor locale medieşene. El aflase cea dintâi menţionare în acte a oraşelor Mediaş şi Sighişoara (Schäsburg) care s-a produs cu şapte sute şi douăzeci şi cinci de ani înainte, precum şi o seamă de scrieri în manuscris, vechi de secole, cea mai de seamă dintre ele fiind epopeea *Ruinele Panoniei* de medieşanul sas Christian Schesäus (1535-1585). Din această lucrare în anii trecuţi Togan a tradus şi publicat fragmente în revistele *Manuscriptum, Tribuna şi Astra*. Tot lui George Togan i se datorează adunarea fondului documentar, crearea şi deschiderea casei muzeu Ştefan Ludwig Roth, cărturarul şi luptătorul pentru libertate asasinat la 1848 de reacţiunea maghiară. După această dată urmase şi suprimarea constituţiei săseşti de către aceiaşi torţionari.

Manuscrisul cu jurnalul versificat al temerarului genovez, actualizat acum de aniversarea descoperirii Lumii Noi, a fost găsit de Togan în 1965 într-un cotlon al turnului bisericii gotice din satul Brătei. Este într-o limbă germană accesibilă, scris în litere latine, cu tuş negru pe foi de pergament de dimensiunea unei cărţi mari şi purtând următorul titlu:

CRISTOPH COLUMBUS LOGBUCH
als Geheimschrift von mir
selbst, für meinen Sohn Diego,
vom 3-ten August 1492 etc.

Se mai spune în completarea titlului că lucrarea e însoţită de desene şi hărţi, iar pe copertă sunt aplicate scoici şi nisip pentru a sugera ideea că manuscrisul a făcut botezul mării. Cartea are patruzeci de capitole, din care 24 sunt în versuri, restul în proză. Textul abundă de precepte religioase şi morale, de unde deducţia că ar fi opera unui cleric. Nicăieri, nici o însemnare despre autor şi caligraf, bănuiţi a fi una şi aceeaşi persoană.

Descoperitorul a luat contact cu editura *Kriterion* care s-a arătat interesată de a tipări originalul german şi l-ar fi pus chiar în plan, dar încă n-a apărut. Între timp George Togan a tradus în româneşte întregul text, în vers liber şi în proză şi îl ţine la dispoziţia unui alt potenţial editor. Nu vedem de ce un asemenea material n-ar intra în preocupările acelui *Comitet Naţional* format la noi în Februarie, sub egida Ministerului Afacerilor Externe, pentru sărbătorirea epocalului eveniment de la 1492. Prin timp se vor mai putea găsi „desigur" o mulţime de alte legături între viaţa oamenilor de la noi şi zările de miraj ale Americii. Între ele să cităm doar exodul atâtor mii şi zeci de mii de români din jurul anului 1900, asupriţi şi persecutaţi de dualismul austro-ungar în acerba lui campanie de deznaţionalizare, care au trecut atunci oceanul în ţara libertăţii şi a democraţiei.

Vlaicu BÂRNA

https://biblioteca-digitala.ro / http://bibmet.ro

Ovidiu DRIMBA

Împreună cu Centrul European de Cultură, cu Casa Americii Latine şi cu Asociaţia Amicilor Statelor Unite, Academia Română a organizat la 3 iulie un simpozion în cadrul comemorării a 500 de ani de la descoperirea Lumii Noi. Ambasadorul Statelor Unite la Bucureşti, dl Johan R. Da is jr. şi ambasadorul Republicii Chile, dl Sergio Mimica, au rostit cuvinte de salut, după care profesorii O. Drimba, C. Buşe şi Paul Alexandru Georgescu au prezentat comunicări, examinând marele eveniment din 1492 şi consecinţele lui din perspectiva Spaniei, Americii de Nord şi Americii Latine.

Descoperirea Americii – din perspectiva europeană

Văzută din perspectiva europeană, descoperirea Americii este nu numai „cea mai extraordinară aventură din istoria Europei", cum s-a spus, ci şi, fără îndoială, evenimentul cel mai important prin consecinţele sale din istoria modernă. Epopeea marilor explorări geografice a fost iniţiată, după cum se ştie, de portughezi – care însă, circumnavigând Africa, s-au limitat aproape exclusiv la o navigaţie de coastă, n-aû pătruns în interiorul noilor teritorii, şi rezultatele colonizării lor au rămas limitate, superficiale, creând doar o reţea de baze comerciale. Încât, impresionant în aparenţă prin extensiunea ariei sale geografice, imperiul portughez era fragil în structura sa.

Cu totul diferite au fost concepţiile, acţiunile şi rezultatele descoperitorilor spanioli. Scopul era acelaşi: găsirea unei rute maritime mai scurte spre India sau spre Cathay. Pentru spanioli, premisele unei aventuri transoceanice, oricât de riscante, erau totuşi încurajatoare; printre altele, faptul că arhipelagul Canarelor şi cel al Azorelor asigurau navigatorilor escalele necesare. Rămânea de rezolvat o problemă de principiu, de natură juridică: papalitatea, prevalându-se de suveranitatea sa mondială de drept (nu numai spirituală, ci şi politică), îşi arogase competenţa şi îşi rezervase atribuţiile de decizie, reglementare şi arbitraj privind delimitarea zonelor de explorare. Dar în 1493 papa Alexandru VI Borgia acordă regelui Spaniei toate continentele şi insulele descoperite până la acea dată şi în viitor de navigatorii spanioli şi dincolo de linia de demarcaţie oceanică stabilită anterior; linie care, prin tratatul din Tordesillas (1494) încheiat între spanioli şi portughezi, va fi extinsă cu 370 de leghe spre vest. Spania avea deci acum „unda verde".

Istoria expediţiilor şi peripeţiilor lui Cristofor Columb este prea bine cunoscută pentru a fi evocată aici. Mai puţin cunoscut e faptul că acest funcţionar al unei case de comerţ din Genova, trimis în 1476 în Portugalia, unde a trăit 9 ani, participând la călătorii mai lungi în Anglia şi pe Coasta Aurului, în Guineea, studiase temeinic lucrări de cosmografie şi geografie de primă autoritate la acea dată. Se pare că patru au fost textele fundamentale în care Columb ar fi găsit în mod special elementele percepţiei sale privind regiunile necunoscute ale Terrei: *Imago mundi* a lui Pierre d'Ailly, *Naturalis historia* a lui Plinius, *Historia rerum ubique gestarunt* a lui Enea Silvio Piccolomini, şi o versiune latină a *Călătoriilor* lui Marco Polo. (Se păstrează aceste patru cărţi din biblioteca sa personală, conţinând peste 2.100 de adnotări autografe, unele ample de peste o mie de cuvinte). Celelalte cărţi păstrate au ca autori nume de primă mărime – Ptolemeu, Plutarh, Seneca, Albertus Magnus. „Este cu totul surprinzătoare – scris Al. von Humbold – o asemenea întindere de cunoştinţe literare la un om al mării din sec. al XV-lea". Un om al mării care făcuse studii serioase şi de cartografie, care întocmise mai multe hărţi maritime şi care confecţionase câteva globuri terestre: o specialitate cartografică ce constituia la acea dată o noutate absolută.

După propuneri repetate făcute regelui Portugaliei, apoi celor ai Spaniei, respinse nereu timp de 8 ani, în drum spre Franţa (spre a propune şi curţii franceze proiectul său), Columb este prins de trimişii Regilor Catolici şi readus cu forţa la curte. Proiectul se acceptă, se încheie o convenţie, prin care Cristóbal Colón este numit amiral, vicerege şi guvernator general al tuturor teritoriilor ce le va descoperi.

La 3 august 1492 cele trei corăbii comandate de Columb pornesc din portul Palos; peste 2 luni şi 9 zile zăresc uscatul insulelor din arhipelagul Bahamas; apoi descoperă insula Cuba (pe care o credea o peninsulă a Chinei) şi Haiti – botezată de amiral Española: pentru că (notează el) „aici se întind câmpiile cele mai frumoase din lume, foarte asemănătoare cu câmpiile Castiliei şi chiar mai bune decât ele".

În a doua expediţie (de 17 nave cu 2.500 de oameni), Columb ia cu el lucruri necunoscute pe aceste pământuri: seminţe de plante şi grâne, butuci de viiţă de vie, cai, asini, boi, vaci, porci, fără să uite şi câţiva câini mari, dresaţi în vederea vânătoarei „mâncătorilor de oameni" – cum i-a numit pe băştinaşii din zona Mării Caraibilor. La sfârşitul expediţiei (soldate şi cu aducerea în Spania a câtorva sute de sclavi), Columb propune Coroanei trimiterea în Española a coloniştilor necesari, recrutaţi din rândurile delincvenţilor de drept comun. În a treia expediţie (în decursul căreia continuă să descopere noi insule), Columb întâmpină dezordini şi comploturi contra lui; încât guvernatorul Bobadilla, trimis în locul său, îl pune în lanţuri şi-l expediază în Spania. Un nou guvernator aduce 3.000 de colonişti îmbarcaţi pe 23 de corăbii. Cu acest prim act de colonizare masivă a Antilelor, noii guvernatori intensifică şi acţiunea de exterminare a indigenilor: populaţia Españolei care în 1495 se ridica la 1.100.000 de locuitori, peste numai 20 de ani va fi redusă la 15.000. A patra şi ultima expediţie a lui Columb (care între timp fusese eliberat din ordinul regelui) a durat 2 ani şi jumătate; timp în care au fost descoperite teritoriile actualelor Honduras, Nicaragua, Costarica şi Panama. În toamna anului 1504 Columb se reîntoarce în Spania; pentru plata datoriilor reclamate de creditori, în anul următor s-a ordonat ca toată averea să-i fie vândută. Greu bolnav, Columb ajunge la Curte, regele îl primeşte cu bunăvoinţă – dar şi privilegiile şi drepturile îi sunt refuzate. Profund abătut – dar convins până în ultima clipă că descoperise ţinuturi asiatice – la 20 mai 1506 se stinge din viaţă, sărac şi uitat de aproape toţi contemporanii săi.

Interesante (şi prea puţin cunoscute) sunt ideile lui Columb privind organizarea coloniilor; idei expuse într-o serie de scrisori adresate regelui şi guvernului Spaniei şi care-l ni-l prezintă într-o perspectivă inedită.

Aceste scrisori, precum şi activitatea efectivă a lui Columb îl arată ca pe „un adevărat precursor al concepţiilor

Harta lui Waldseemüller pe care apare pentru prima dată denumirea AMERICA

https://biblioteca-digitala.ro / http://bibmet.ro

colonialiste moderne, căci el a intuit necesitatea unor cercetări asupra resurselor naturale, a bogăţiilor locale, precum şi a patrimoniului lingvistic şi cultural al ariilor geografice descoperite (în care sens, Columb a început să alcătuiască şi un glosar de cuvinte indigene); s-a ocupat de tratamentul aplicat indienilor şi, în intenţia mereu prezentă în gândul său, să îi convertească la credinţa creştină. A meditat asupra selecţionării coloniştilor şi a posibilităţilor de a-i ataşa efectiv de noile regiuni. A construit porturi, biserici, spitale. S-a gândit şi, în parte, chiar a făcut încercări de a introduce noi culturi agricole, aduse din Europa. În fine, Cristofor Columb a văzut în ce mod şi în ce forme trebuiau puse bazele unei noi colonii" (Paolo Revelli).

Erei marilor navigatori, descoperitori şi exploratori i-a urmat era lipsită de glorie a conquistadorilor. Desigur că nu toţi au fost inumani până la sadism, dar cu toţii veniseră aici să se îmbogăţească – cum cu atâta cinism recunoşteau deschis Cortés sau Pizarro şi alţii. Activităţile lor, reprobabile uneori până la dimensiunea atrocităţii, nu pot fi negate şi cu atât mai puţin justificate. Erau activităţi ale unor aventurieri ambiţioşi, rapaci, cruzi, – la fel ca acţiunile întru totul similare ale unor conducători de state de ieri sau de azi, din Europa secolului XX (sau din alte continente). Invidia concurenţilor, violent-agresivă şi implacabilă a inamicilor Spaniei, a rivalilor săi colonialişti francezi, englezi sau olandezi, a invocat sistematic şi insistent doar cruzimile unor conquistadori şi colonialişti spanioli, omiţând cu o evidentă şi condamnabilă rea intenţie aportul pozitiv, civilizatoric al Spaniei, creând şi alimentând atât de tendenţioasa *leyenda negra*. Încât, este cu atât mai surprinzătoare – plăcut surprinzătoare pentru obiectivitatea şi corectitudinea ei, pe care tocmai unul din cei mai mari inamici ai exploratorilor spanioli, faimosul corsar englez Walter Raleigh, a făcut-o în aceşti termeni: „ Nu pot să nu elogiez virtuoasa tenacitate a spaniolilor. Este foarte greu şi chiar cu neputinţă să întâlneşti un alt popor care să fi suportat atâtea nenorociri şi atâtea suferinţe ca spaniolii în perioada descoperirii Indiilor de către ei /.../ Furtuni şi naufragii, foamete, înfrângeri, răzvrătiri, canicula, frigul, ciuma şi tot felul de alte boli, atât dintre cele cunoscute cât şi altele noi, pe lângă o neînchipuită mizerie şi lipsuri de toate cele trebuincioase, au fost duşmanii lor în toată perioada cât a durat înfăptuirea nobilelor lor descoperiri".

Pe lângă fapte şi circumstanţe locale, obiective şi explicative, rivalii Spaniei vădit rău intenţionaţi au trecut cu vederea imensa operă organizatorică – din punct de vedere economic, social şi cultural – desfăşurată în teritoriile descoperite şi colonizate – teritorii care însumează o suprafaţă de 13 milioane de km. pătraţi. O activitate care urmărea implantarea unei economii naturale şi a unei organizări sociale fondate pe coordonatele feudalităţii europene, la acea dată în declin. Dar rivalii Spaniei mai uitau intenţionat şi faptul că guvernul central a dezaprobat abuzurile conquistadorilor şi guvernatorilor din Lumea Nouă, căutând sistematic să le limiteze, le stopeze şi să le elimine; să introducă şi să aplice şi aici legile din metropolă. Concepţia colonialistă a Coroanei spaniole considera regiunile descoperite şi ţările cucerite ca o provincie a imperiului, ai cărei locuitori trebuiau să fie consideraţi oameni liberi, supuşi unor corvezi retribuite, şi totodată recomandând asimilarea lor prin căsătorii mixte. Politica colonială oficială a Spaniei urmărea amalgamarea întregii populaţii din colonii, realizarea unei osmoze în multiple planuri, printr-un proces de asimilare a indienilor. Considerabilă a fost opera civilizatorică a misionarilor dominicani, apărători consecvenţi ai băştinaşilor. În numai 4 sau 5 decenii au foat înfiinţate aici 31 de episcopate şi nu mai puţin de 5 universităţi. Aportul misionarilor a fost benefic: i-au învăţat pe băştinaşi să se alimenteze bine, să cultive o serie de legume şi pomi fructiferi, irigarea terenurilor agricole, creşterea viermilor de mătase, etc. Călugării au construit case, şcoli, biserici, spitale, fântâni, canale, apeducte; şi tot ei erau cei care administrau justiţia, sau se îngrijeau de bătrâni, bolnavi, văduve, orfani. Şi toate acestea – nu fără imense greutăţi, pericole, chiar cu sacrificiul propriei vieţi. Se menţionează suficiente cazuri când unele triburi feroce incendiau bisericile şi mănăstirile, asasinând călugării.





Gravuri dintr-o carte veneţiană (sec. XVII) despre Columb

Consecinţele marilor descoperiri geografice – şi în mod cu totul deosebit cele ale Spaniei – au fost incalculabile, şi petoate planurile. Axa comercială a Europei s-a deplasat în urma abandonării, într-o mare măsură, a Mediteranei şi a Mării Baltice. Afluxul de metale preţioase din Lumea Nouă nu s-a oprit în Spania, ci s-a răspândit în tot continentul, din Spania şi Portugalia până în Polonia şi Rusia, determinând fenomenul economic al „revoluţiei preţurilor". Mai puţin spectaculoasă, dar permanent binefăcătoare pentru popoarele europene a fost introducerea porumbului şi cartofului, remediu neînchipuit de preţios mai ales în perioadele de foamete; în timp ce spaniolii vor introduce în America grâul, secara, orezul, măslinu, viţa de vie, animalele domestice – calul, bovinele, oaia, capra, măgarul, catârul. Pentru a vedea de la ce punct a pornit opera spaniolilor de civilizare a Lumii Noi, să nu uităm că la data debarcării aici a lui Columb băştinaşii nu cunoşteau nici roata, nici fierul, nici vreun animal de tracţiune sau de povară (lama nu poate purta o povară mai mare de 35 de kg.).

În domeniul ideiilor (remarcabilă în acest sens este cartea lui E. Papu, *Călătoriile Renaşterii şi noi structuri literare*), marile fapte ale navigatorilor şi descoperitorilor s-au reflectat direct în cele două capodopere ale Renaşterii, în *Lusiada* portughezului Camoes, şi în *Araucana* spaniolului Ercilla: ambii participanţi direct la evenimentele narate. „Torquato Tasso, scriind *Ierusalimul eliberat* se gândeşte poate mai puţin la Cruciadele din trecut decât la cele din timpul său. Lope de Vega îi dă o replică prin *Ierusalimul cucerit*, în care un erou castilian face pe colonizatorul. Ronsard, în *Franciada*, imaginează o altă epopee colonială". (R. Sedillot).

În *Furtuna* lui Shakespeare sălbaticul Caliban va fi botezat astfel prin anagrama cuvântului „canibal" şi prezentat ca un sălbatic care poate fi însă educat, civilizat. Mitul „bunului sălbatic" (care în această perioadă îşi are originea în *Brevisima relación*... a lui Bartolomé de Las Casas) va fi exaltat în *Eseurile* lui Montaigne. În sec. XVIII – când ecouri ale epocii marilor descoperiri geografice se percep în unele descrieri sau episoade din *Călătoriile lui Guliver* sau în aventurile şi peisajele exotice din *Robinson Crusoe* - mitul va fi reluat de J. J. Rousseau, de Voltaire, iar mai târziu de Chateubriand în povestirea *Atala*.

Epocalele evenimente au avut ecou şi la noi. (Date comunicate de istoricul E. Denize). Prima menţiune a marilor descoperiri geografice la eruditii noştri se datorează secretarului lui Carol Quintul, Maximilianus Transylvanus, care într-un opuscul publicat la Köln în 1523 vorbeşte despre expediţia lui Magellan. Nicolaus Olahus aminteşte în treacăt de Lumea Nouă într-o cuvântare rostită la Augsburg în 1530. În acelaşi an apare la Cracovia *Rudimenta cosmographica* a eruditului braşovean J. Honterus, – în textul versificat, cu două referiri la Lumea Nouă; iar pe harta alcătuită de el globului pământesc, apar termenii „America" (pentru America de sud), „Peria" (pentru America de Nord), insulele „Isabella" (Cuba) şi „Spagnola" (Haiti). Despot Vodă, care în tinereţe luptase în armatele lui Carol Quintul, publică la Anvers un opuscul referitor la aceste lupte, menţionând şi America. Lumea Nouă este amintită şi în *De neamul moldovenilor*, a lui Miron Costin. Şi D. Cantemir o numeşte, tot în treacăt. Mai mult insistă Stolnicul Cantacuzino, a cărui bibliotecă conţinea informaţii bogate despre America. Cronicarul muntean Radu Popescu este primul care menţionează că Lumea Nouă a fost descoperită de „Cristov Columbul", călugăr francesc (?), cu cheltuiala Spaniolului". Cea dintâi menţine însă a lui Columb la noi datează de la mijlocul sec. al XVII-lea, din cronograful lui Stoica Grămăticul. Din sec. XVIII – perioadă în care s-au făcut traduceri din lucrări occidentale despre obiceiurile aztecilor, despre Cortés, Pizarro, Almagro şi alţi conquistadori – datează şi un manuscris (păstrat în biblioteca Academiei Române) cuprinzând următoarea apreciere dată evenimentului pe care îl sărbătorim azi:

„Această amestecătură a mărimii şi cruzimii uimeşte şi turbură pe fieşte cine. Faptele cele mari ale biruitorilor Americăi să necinstesc de multele grozăvii ce vede cineva, citind istoria. Iară slava lui Columb se păzeşte de-a pururea strălucită".

https://biblioteca-digitala.ro / http://bibmet.ro

Despre naşterea lumii nord-americane

S-a scris, iată, vreme de cinci veacuri despre marea întreprindere a lui Cristofor Columb, socotită drept cea mai mare aventură maritimă a timpurilor moderne.

Motivaţia marilor descoperiri geografice a îmbrăţişat şi argumentat diverse aspecte economice, ştiinţifice, religioase, de prestigiu, de aventură, etc. În măsură mai mare sau mai mică aceste cauze au determinat călătoriile, descoperirile, explorările, cuceririle şi stăpânirea a ceea ce s-a numit Lumea Nouă, adică America. Au existat însă, deosebiri esenţiale, chiar dacă nu în mod strict delimitat şi de la început, în înfăptuirea acestui grandios fenomen istoric. Foarte simplificat, s-ar putea spune că, în cele din urmă, unii au urmărit dominaţia şi îmbogăţirea, eventual cât mai rapid şi substanţial, alţii nevoia de a supravieţui, nu în primul rând material, ci mai ales spiritual. Şi mai simplu: unii au căutat să ia, alţii au fost nevoiţi să producă.

S-a spus, poate cu dreptate, că „europenii n-au descoperit America, s-au lovit de ea". Ea le-a apărut ca o etapă, dacă nu o piedică, în calea spre Cathay, Cipango, India. În 1410, cardinalul d'Ailly, publica *Imago Mundi*, din care Columb afla că încă Aristotel socotea că o mare îngustă separa Europa de Asia, şi că era suficientă traversarea în linie dreaptă a Atlanticului de la răsărit la apus pentru a ajunge în mirifica lume a Orientului.

Îndată după marea aventură columbiană (patru călătorii între 1492 şi 1504) marinari, soldaţi şi aventurieri s-au lansat în competiţia pentru cucerirea aurului, a perlelor şi a unui drum către Indii, iar papa Alexandru al VI-lea s-a grăbit (1493), să împartă lumea încă necunoscută între spanioli şi portughezi.

La 1500, despre Anglia nu se prea vorbea, fiind un mic regat fără putere navală, sfâşiat de lupte politice şi religioase.

Totuşi, regele Henric al VII-lea a pus bazele unei flote, a construit un arsenal, a introdus legi şi a încheiat tratate care protejau comercianţii şi mărfurile engleze. Tot el a încurajat şi a furnizat fonduri pentru expediţiile lui John Cabot (Giovanni Caboto) din 1497-1498, care, şi el, dorea să găsească prin vest drumul mirodeniilor.

În locul mirodeniilor, Cabot găsea morunul de lângă Terra Nova şi coasta Labradorului.

În primii ani ai sec. al XVI-lea, în nordul Atlanticului explorează portughezii (1501-1502) şi bretonii (1504). În 1508, Thomas Aubert din Dieppe a cercetat coastele Labradorului şi Terra Nova, fiind primul francez care revenea în Europa cu indigeni.

Ultimele tentative portugheze de a se instala pe coasta de nord-est a Americii au fost întreprinse de portughezi la 1520-1521. Dacă Magellan a găsit trecerea spre Asia prin sud, de ce nu s-ar încerca aflarea unei treceri prin nord, eventual mai scurtă? Asta şi-a propus florentinul Giovanni de Verrazano, navigator în serviciul Franţei. El a întreprins călătoria în 1524, explorând coastele la Atlantic ale actualelor State Unite, regiunii Virginia spunându-i Arcadia care, mai târziu, va desemna o regiune mai nordică numită Acadia. Actualei zone New-York i-a dat numele Angouleme. Întreg teritoriul Americii de Nord va purta numele de Noua Franţă. Au urmat călătoriile lui Jean Cartier, subvenţionat de Francisc I (1534-1536), navigatorul care a constatat că Terra Nova era o insulă, care a descoperit fluviul ce se va numi Sf. Laurenţiu şi care va iniţia primele acţiuni de colonizare franceză în America (1643), însă fără succes.

A trebuit să treacă aproape un secol până când Anglia să fie capabilă, nu numai să dorească dar să şi poată să exploreze şi apoi să colonizeze coastele Americii de Nord. Totuşi, interesul existând, dată fiind criza economică, în 1553 a fost creată Compania Comercială *Negustorii Aventurieri (Merchands Adventures)* cu scopul de a descoperi „ţări şi insule încă necunoscute". N-au descoperit ce şi-au propus, nici drumul prin nord-est spre China, dar au stabilit profitabile schimburi comerciale cu Rusia lui Ivan cel Groaznic.

În disputa anglo-spaniolă, pe lângă factorul economic un rol tot mai important a început să-l joace cel politic şi cel religios. Or, în timpul acestor confruntări, soldate cu distrugerea Invincibilei Armada, la 1588, şi-a croit drum ideea că Anglia, englezii trebuie să exploreze, să colonizeze, să-şi creeze un imperiu colonial dincolo de ocean. Anglia nu trebuia să mai importe din ţările concurente, iar în perspectivă trebuia să asigure spaţiu excedentului de populaţie.

Până atunci vasele engleze vor practica pirateria, însuşindu-şi mari cantităţi de aur din teritoriile sau de pe vasele spaniole, acţiuni în care s-au ilustrat John Hawkins şi Francis Drake.

Unul dintre favoriţii Elisabetei I, Sir Walter Raleigh şi fratele său vitreg, Sir Humphrey Gilbert, au avut ideea întemeierii unei colonii în America de Nord. Gilbert capătă autorizaţia să caute „ţări păgâne şi barbare, care să nu fi fost încă în stăpânirea altor principi creştini".

În 1585, oamenii lui Raleigh puneau piciorul pe o insulă din apropierea coastei de azi a Carolinei de Nord, pe care a numit-o Virginia. După 2-3 călătorii au fost lăsaţi aici 89 bărbaţi şi 17 femei. Peste puţină vreme toţi vor fi dispărut. Un eşec care nu a descurajat.

Urmările acestei întâlniri ar fi fost mai puţin însemnate dacă America n-ar fi avut, totuşi, o climă destul de prielnică europenilor. Cum se va vedea cu timpul, greutăţile călătoriilor şi sălbăticia locurilor au înlăturat de la început fiinţele slabe, timide şi firave.

Sperând în reuşită, negustorilor englezi le-a fost la îndemână să organizeze companii de colonizare.

În 1606 s-au constituit două companii, una la Londra, alta la Plymouth. A rezistat prima, care, printr-un consiliu cu sediul la Londra, urma să administreze Virginia, sub controlul regelui. Deşi, de fapt, întreprindere particulară, ea marca începutul creării Imperiului. În decembrie 1606, trei vase plecau din portul Londrei, cu 143 colonişti, dintre care şapte vor constitui Consiliul local al coloniei. Charta era proprietatea companiei şi nu a coloniştilor. Aceştia nu ştiau ce-i aşteaptă, credeau că vor traversa un istm şi se vor îndrepta spre Catay şi India. Sperau şi ei să întâlnească un Inca sau un Montezuma, adică bogăţii fabuloase. La 2 aprilie 1607 au dat peste o regiune împădurită, sălbatică. Pe malul unui râu pe care l-au botezat James, au ridicat prima aşezare – Jamestown. Raporturile cu băştinaşii erau când rele, când bune. Coloniştii sufereau de foame şi de boli. Deviza unuia dintre ei, căpitanul John Smith, a trebuit să fie: „Cine nu munceşte, nu mănâncă!" În Anglia se aştepta în zadar aurul şi pietrele preţioase. În 1609 un vas aducea provizii şi femei. Coloniştii erau slabi, bolnavi, neputincioşi. Meseria de gropar rămânea singura activitate serioasă în colonie. În 1610, cei 60 supravieţuitori erau decişi să părăsească aceste locuri neprimitoare. I-a salvat o nouă flotilă venită din Anglia cu provizii, medicamente şi mai ales cu unelte de muncă. Colonia a fost salvată, dar prosperitatea ei rămânea un vis. Pentru a supravieţui, coloniştii au fost obligaţi să lucreze cel puţin trei acri pământ fiecare. Salvarea a venit de la cultura tutunului. Pentru a stimula colonizarea, Compania londoneză a decis să acorde 50 acri pământ oricărui lucrător liber şi tot atâta celui care aducea un lucrător.

Mâna de lucru albă rămânea rară, iar cultura tutunului cerea eforturi deosebite.

În 1619 s-a întrunit prima adunare a coloniştilor – camera burghezilor din Virginia, cu un *speaker* şi un *sergent at arms*, după modelul englez. Mai târziu, guvernatorul a transformat Consiliul său într-o Înaltă Cameră. Legile trebuiau să fie sancţionate de directorul companiei din Londra, însă Camera dispunea de un drept de *veto* asupra deciziei directorilor. Singura urmă de vasalitate era un impozit de un shilling, ce se percepea pentru fiecare 50 acri şi era justificat prin ideea că tot pământul coloniilor era un feud al regelui.

La 1671, populaţia coloniei era de 40.000 locuitori, din care 2000 negri. În fiecare an soseau aproximativ 1500 colonişti sau servitori, plus două vase cu negri odată la şapte ani. Produsele coloniei erau tutunul, puţină mătase şi catarge de corăbii. 80 corăbii engleze făceau călătorii anual. Între timp, compania fondatoare a coloniei a dat faliment şi, din 1624, Virginia aparţinea Coroanei.

Virginia fusese o întreprindere comercială sub patronaj regal. În 1620 a apărut în America, mai la nord de Virginia, un nou tip de colonizare britanică, consecinţă, în mare măsură, a luptelor politice şi religioase din Anglia. Trei grupe de biserici se înfruntau: anglicanii, presbiterierii şi independenţii. Ultimii erau persecutaţi de primele două biserici. Ei au trebuit să emigreze în Olanda, unde n-au putut însă trăi, iar Spania nu a acceptat eretici în coloniile ei, de teama contaminării. Oficialii de la Londra socotesc, în mod realist, că ereticii erau buni pentru export. Independenţii sau separatiştii sau puritanii, cum li s-a mai zis, cereau un ţinut „unde să aibă libertatea de a se ruga în pace", ori Compania tocmai căuta colonişti. S-a ajuns la un târg. Emigranţii puneau munca, negustorii banii. Pentru a garanta capitalul investit s-a stabilit ca, în timp de şapte ani, produsele coloniei să fie depuse în magazii şi vândute de societatea pe acţiuni. Astfel că, 102 pelerini, nu toţi separatişti, s-au îmbarcat pe *Mayflower* în septembrie 1620. Drumul a fost o odisee. La 21 decembrie ajungeau într-un loc necunoscut, unde nu aveau nici o concesiune şi nici un drept.

Dar s-au legat între ei să respecte regulile stabilite în comun, în regim de egalitate. Pelerinii, fără să fi dorit, se găseau deodată fără stăpâni, fără şefi şi această întâmplare a transformat pactul religios într-un contract social.

Au numit guvernator pe unul dintre ei, au întemeiat satul Plymouth, în condiţii foarte grele. Jumătate din noii veniţi au murit în prima iarnă. Ceilalţi au supravieţuit datorită sprijinului triburilor indiene, care i-au învăţat să cultive porumbul. Au supravieţuit, dar n-au prosperat. În 1691 erau 7000 colonişti şi s-au unit cu colonia Massachusetts, întemeiată pe alte principii religioase, dar şi pe un simţ practic deosebit: *de a atribui membrilor comunităţii pământuri în proprietate deplină. Din această largă distribuire a pământului avea să apară mai târziu, în Noua Anglie, egalitatea politică.* „Acest act – scria Daniel Webster a fixat formele viitoare ale guvernării. Caracterul instituţiilor lor a fost determinat prin legile lor fundamentale asupra proprietăţii". Colonia Plymouth dispărea, dar influenţa ei postumă a crescut. Colonia Massachusetts era formată din puritani coloni, care au obţinut, în 1609, o Chartă regală. Erau nobili de la ţară şi negustori bogaţi. Acordând Charta, guvernul crezuse că această colonie, ca şi Virginia, va fi guvernată din Londra, dar Consiliul a decis să se transporte în întregime la Massachusetts, ceea ce a dus, de fapt, la constituirea unui stat aproape independent. Respectau deosebirile de castă şi de rang. Teologia ebraică, disciplina genevează şi tradiţia britanică îi ajutau în dorinţa de a întemeia un stat autoritar. Dar, în concepţia lor, autoritatea nu putea fi decât religioasă. Credeau, cuvânt cu cuvânt, în Biblie, în amestecul permanent al lui Dumnezeu în afacerile umane, în autoritatea vremelnică a preoţilor.

Refugiaţii politici şi refugiaţii religioaşi se regăseau în Antile sau în America de Nord. În Massachusetts pământul cerea multă muncă, tutunul creştea greu, negrii nu se aclimatizau. Numai fermele mici, cultivate de fermier şi familia sa, înfloreau. Acestea, pentru a rezista, au trebuit să se grupeze în sate şi oraşe, să-şi consolideze viaţa şi munca în comun. Fermierul nu plătea taxă, era acţionar liber.

Conflictele dintre spiritele mai libere şi teocraţia puritană au dus la crearea noilor colonii. Roger Williams, un tânăr credincios şi extrem de activ, a venit din Anglia în 1631, a fost institutor la Salem şi şi-a atras duşmănia Curţii de judecată deoarece propovăduia: *că toţi oamenii sunt egali şi fraţi, fiind copiii lui Dumnezeu; că o Chartă regală nu dădea nici un drept asupra pământului care aparţinea, în realitate, indienilor; că statul şi biserica trebuiau separate; că a limita dreptul de vot în materie civilă numai la membrii bisericii ar fi ca şi cum ai prefera un medic pentru convingerile sale religioase; că orice persecuţie din motive de conştiinţă erau evident împotriva doctrinei lui Isus Christos.*

„Un magistrat – spunea Williams – nu este numai servitorul lui Dumnezeu, dar şi servitorul poporului". Astfel, el rupea cu tradiţia calvină din Boston şi revenea la ideile pelerinilor din Plymouth şi la un contract social liber. În 1635, Williams a fost izgonit din Massachusetts. El a întemeiat, în Rhode Island, cu un grup de prieteni, aşezarea Providence. Aici cumpără pământuri de la indieni, al căror prieteni devine. Rhode Island trebuia să devină o colonie de o toleranţă desăvârşită, un refugiu pentru conştiinţele delicate. Acolo au venit mulţi necăjiţi, mai ales anabaptişti, eliberându-se, astfel, atât de episcopii papişti cât şi de tiranii presbiterieni. Deşi fost prieten al lui Cronwell şi al lui Milton, Williams a obţinut în 1662 o Chartă regală pentru colonia sa. Datoria Americii, a Statelor Unite faţă de acest fondator al liberalismului politic este imensă.

Alte grupuri de nemulţumiţi, veniţi din Massachusetts, au creat colonia Connecticut, unde aflăm de Thomas Hooker care respingea teocraţia.

„Baza oricărei autorităţi – afirmă el – este liberul consimţământ al poporului", iar „privilegiul de a alege şefii aparţine tot poporului".

Legile fundamentale din Connecticut, „prin Constituţia scrisă a democraţiei moderne" pe care Hooker a adaoptat-o cu prietenii săi în 1639, stabilea un guvern ales de oamenii liberi.

În 1662, diferitele plantaţii din Connecticut s-au unit şi au obţinut o Chartă foarte liberară, întrucât regele şi parlamentul nu pretindeau nici un control asupra adunării şi guvernului, alese de colonie. Astfel, s-ar putea spune că, Rhode Island şi Connecticut au devenit primele state coloniale independente. Ele obţinuseră prin mlădiere, decenţă şi dibăcie, încă din secolul



Madonna Corăbierilor; lîngă ea la stânga, se află Columb

https://biblioteca-digitala.ro / http://bibmet.ro

17, ceea ce Bostonul nu a obținut decât în secolul următor printr-un gest de revoltă. Principiul era: „Să obțină privilegii fără să atragă atenția și să permită bisericilor să se opună fără a persecuta". Aceasta a fost politica în Connecticut. Ea a reușit și Hartfordul a devenit leagănul democrației americane.

În 1684, Charta din Massachusetts a fost revocată, iar în 1691 a fost acordată altă Chartă prin care oligarhia puritană și-a pierdut puterea, dreptul de vot devenind din religios censitar.

Coroana a acordat Charte nu numai companiilor, ci și particularilor. Unul dintre aceștia a fost Sir George Calvert, catolic, devenit lord Baltimore și căruia Carol I i-a dat în deplină stăpânire pământurile dintre Potomac și paralela 40, pe care lordul le-a numit Maryland, Baltimore oferea 1000 acri pământ celui care aducea în Maryland cinci coloniști. Datorită lui, în Maryland biserica protestantă și biserica romană au trăit în bună înțelegere. Deși suveran absolut, prin Chartă, Baltimore a recunoscut dreptul supușilor săi de a se întruni, dă o lege de toleranță, conform căreia nimeni nu putea fi urmărit pentru ideile sale religioase, dacă credea în Sfânta Treime și în Isus Christos.

La fel a apărut, în timpul lui Carol II, Carolina – mai târziu Carolina de Nord și Carolina de Sud. Proprietarii ei erau Sir George Carteret, Monk, Clarendon etc., care au cerut filosofului John Locke să le întocmească o constituție. Conform acesteia, o cincime din pământ rămânea proprietarilor, altă cincime lorzilor, care o cultivau cu ajutorul servilor, iar restul rămânea fermierilor liberi. Scopul urmărit a fost să se creeze o aristocrație, dar când atâtea pământuri fără stăpân se ofereau colonizatorilor, cum ar fi primit ei să stea pe un domeniu ce servi?

În 1681, William Penn a dobândit o Chartă personală, care-i recunoștea, în deplină proprietate, un terioriu între Massachusetts și Maryland, mai întins decât Anglia și Țara Galilor. Aici i-a chemat pe puritanii extremiști persecutați – quakerii. Aceasta va fi colonia Pennsylvania, unde Penn a ridicat orașul Philadelfia, adică orașul dragostei frățești. Pentru că quakerii erau fără vicii și toleranți, aici s-au așezat scoțieni, germani, galezi etc. Armonia între locuitorii atât de diferiți a durat până la moartea lui Penn, după care, până la independență, între urmașii săi și comunitate a existat o stare conflictuală.

Înainte de a deveni engleză, Colonia New York fusese olandeză. În 1609, un vas al *Companiei olandeze a Indiilor,* comandat de Henry Hudson, a descoperit golful în care se vărsa un fluviu, ce se va numi Hudson.

Noii veniți au debarcat pe insula din gura fluviului căruia indienii îi ziceau Manhattani – „insula unde ne-am îmbătat". Au ridicat pe Manhattan un sat, Noul Amsterdam. Colonia s-a dezvoltat repede datorită hărniciei și spiritului întreprinzător al olandezilor, care au lucrat imense suprafețe de pământ obținute aproape gratis de la indieni.

În 1664, o flotilă britanică a intrat pe Hudson, punând stăpânire pe Noul Amsterdam. Regele Angliei obținea o colonie înfloritoare pe care a dat-o fratelui său, ducele de York. New Amsterdam devenea New York.

Astfel, într-o formă sau alta, au apărut coloniile engleze pe coasta atlantică a Americii de Nord.

Toate, la 1750, se bucurau și erau mândre de statul lor de semiindependență. Toate disprețuiau o putere prea îndepărtată și străină de nevoile lor. Toate beneficiau în adunările lor de libertățile greu câștigate. Era, totuși, o deosebire între cele din nord și cele din sud. La nord, puritanismul dăduse o morală care putea asigura mai bine reușita temporară unui popor de negustori și meșteșugari. Yankeul sau locuitorul Noii Anglii (*yankee* era deformarea de către indieni a franțuzescului *anglais*) păstrase credința că aparține, prin originea sa, poporului ales. Lupta împotriva unui pământ sterp, a unei clime aspre, obligația de a lucra din greu, de a înlocui sărăcia țării prin comerț și navigație, forjase ființe puternice, econoame, mulțumite de ele însele și care priveau la bogățiile lor crescânde ca la o favoare a cerului.

Această uimitoare revoluție în etica muncii purta în sine sâmburele revoluției industriale.

Instalarea europeanului în America s-a făcut în diferite perioade și în două modalități opuse. Pentru a le ilustra cât mai simplu recurgem la imagini: De o parte, Hernan Cortés substituindu-se autorității lui Montezuma în fruntea Confederației Aztece; Francisco Pizzaro înlocuindu-l pe Atahualpa în fruntea Imperiului Inca.

De cealaltă parte, imaginea *backwoodmanului,* din vechiul vest, vânător, dar mai ales defrișeur și fermier, care, din luminiș, veghează cu arma în mână câmpul de porumb.

Acesta este Davy Crockett, mitul regăsit al unei întregi civilizații. Backewodman-ului i-au trebuit mai bine de două secole pentru a străbate 2000 km de pădure (10 km pe an). Început prin acțiunea lui Walter Raleigh, la 1585, episodul Davy Crockett se va încheia la 1850 când, peste tot, frontul continuu al colonizării părăsește pădurea și ezită un moment în fața nămărginitei prerii. Adevăratul Davy Crokett, omul pădurii, murise de fapt la 1836, în plină campanie la El Almo, în punctul de întâlnire a celor două moduri de colonizare.

O altă imagine este cea a lui Buffalo Bill. Frontiera în prerie, atacul diligenței, apoi Pacific Railway; 2500 km în 27 ani, de la 1860 la 1887 (100 km pe an). Buffalo Bill, mitul său au încântat copiii cinematografului mut. Cavalcada fantastică a lui John Ford.

Gestul omului alb în America este conținut în aceste două ansambluri de imagini.

La noche triste, ale cărei flăcări ase reflectă pe laguna de la Tenochitlan, tezaurul lui Atahnalpa, Davy Crockett și cavalcada fantastică.

De o parte *conquista,* explorarea rapidă în căutarea unui rezutat palpabil, a unui depozit de aur, argint, perle și substituirea la vârf a unei autorități europene autorități indigene.

De altă parte, frontiera, *forme's frontier,* în accepția istorilcilor americani, o ocupare a solului mai lentă, însoțită de o transformare în profunzime în spatele frontului continuu al colonizării.

Sursă de bogăție, sursă de ordine, sursă de putere, frontiera apropiată a fost punctul de plecare o stare de spirit care a copleșit înapoierea, o sursă din care au izvorât noi aventuri, sufletul unei colectivități și forța sa de coeziune.

Principala originalitate a frontierei americane a fost durata sa scurtă în timp.

Timpul american a fost mai dens, mai încărcat de transformări, deci a curs mai repede. Omul american este un episod tardiv al fenomenului uman. Omul a venit în America, el nu a apărut.

Trăsătura structurală a Americii frontierei a făcut ca la sfârșitul sec. 18, când Anglia a încercat să transforme îndepărtatele sale provincii în colonii, Londra să eșueze și aceste teritorii să-și afle independența, adică întoarcerea Americii de Nord la destinul său inițial.

Frontiera punea la îndemâna oricui, dacă era dornic de dreptate, o societate unde se prețuiau numai curajul și munca.

În 1760, B. Franklin publica broșura *Informații pentru cei care ar dori să vină în America,* în care sintetiza realitatea socio-economică din colonii: „Adevărul e că în această țară sunt puțini oameni atât de lipsiți ca săracii Europei, dar nici bogată și, ca cei europeni, n-avem; aici domină o fericită mediocritate. Puțini sunt mari proprietari de pământuri sau fermieri arendași, căci cea mai mare parte își cultivă singuri pământurile, sunt meșteșugari sau fac vreun negoț. Puțini sunt atât de bogați încât să trăiască din rente, sau ca să poată plăti prețurile mari care se plătesc în Europa pentru opere de artă.

Posturi publice sunt puține și nu inutile ca în Europa. Nimeni n-ar trebui să se expatrieze în America cu gândul de a găsi o slujbă. Și mai puțin, dacă se bizuie pe numele lui pentru reușită... „Acolo nu se întreabă un om – Cine e?, ci – Ce știe să facă?"

America este țara muncii și nu ceea ce francezii numeau „Țara unde curge lapte și miere". Pe cine sfătuia Franklin să vină în America? Pe oamenii tineri, săraci și modești, care doreau să lucreze pământul sau care știau vreun meșteșug. Aceia erau siguri că „vor găsi de lucru, pământ rodnic, cu zece guinee suta de acri și vecini înadoritori". Cei mai săraci puteau începe prin a fi *bieți albi,* servitori, oameni cu datorii, dooarece aveau posibilitatea să-și câștige independența în câțiva ani. America de Nord nu avea atracția Perului pentru călătorii bogați, dar oferea năpăstuiților mai multe resurse decât Europa, dacă aceștia erau vrednici și încrezători în soartă.

Foarte devreme, cum s-a văzut, din rândurile celor veniți în Lumea Nou au apărut conștiințe, figuri călăuzitoare ale căror gânduri, principii și acțiuni practice anticipau epoca luminii lor. Ei au rămas cvasinecunoscuți Lumii Vechi, deși, datorită lor a fost posibilă apariția lui Franklin, Washington și Jefferson și mai ales a *Declarației* de la 4 iulie 1776.

Constantin BUȘE

Paul Alexandru GEORGESCU

America Latină și dialectica integrării

DISCURS DESPRE METODĂ

Descoperirea Lumii Noi și cele ce au urmat în sfera americană timp de cinci secole – cucerirea, colonizarea, independența, impetuoasa dezvoltare modernă, marile speranțe ale prezentului – constituie un admirabil prilej și totodată o indecenabilă obligație de a face efortul necesar pentru a depăși simpla succesiune a faptelor, așa cum sunt relatate ele în enciclopedii și manuale. În fața vastei și contrastantei fenomenologii americane, trebuie să gândim în mari unități semnificative și să descoperim nexurile adânci dintre ele. Efortul e necesar în primul rând pentru că, mai ales în istorie, empiria se vădește contradictorie în sine și primejdioasă în consecințele ei: justifică teze opuse, produce legende false și iluzii fanatice, duce la confruntare și conflict. Depășirea este apoi nu numai necesară, ci chiar impusă de epistemologia științifică actuală, care se întemeiază pe ordonarea multiplicității faptelor în structuri de adâncime, în sisteme ample, cu intrări și ieșiri corelate, cu niveluri și circuite determinabile chiar în cazuri de abatere sau inversiune. Această metodă sistemică se asociază în mod firesc cu operația modelării care constă în construirea de ansambluri coerente și în așezarea lor în perspectivă valorică, la lumina mutațiilor ascedente ale istoriei, iar una dintre aceste mutații, poate cea mai importantă, se dovedește a fi complexul caz de împlinire umană tradițional denumit *el descubrimiento.*

Asumând acest orizont metodologic și operațional, paginile de față schimbă mecanismele explicative. Până acum, în domeniul științelor sociale, explicațiile se obțineau pe temeiul unei gândiri liniare, al unui determinism unilateral, reducționist, accentul căzând, când pe factorul economic – cum făcea, excesiv și rigid, Karl Marx sau, mai flexibil și parțial acceptabil, Schumpeter –, când pe factorul psihologic, de exemplu pe mentalitatea religioasă (Max Weber) ori pe valori etice (Werner Sombart). În viziunea Americii pe care o înfățișăm aici, cauzalitatea liniară, reducționistă, a fost înlocuită prin interconționarea și interacțiunea tuturor factorilor și funcțiunilor care compun sistemul, deci printr-o cauzalitate globală, care, apoi, este „pusă la lucru" – ca să zicem așa – adică devine dinamică și prospectivă. Analiza statică a momentelor cedează locul sintezei anticipatoare, construirii unui model pentru viitor.

În acest fel, ne propunem să intreprindem trei operații diferite, dar complementare, care să învedereze:

a) redefinirea și regândirea conceptului de Descoperire și schimbările rezultate (depășirea legendelor antagonice și asumarea unei noi scheme mentale, coordonate și ascendente);

b) tendințele și reușitele dominante în America Latină de azi (integrarea, definitivarea identității, deschiderea spre lume) și

c) perspectivele de viitor ale Americii Latine în raport cu marile zone ale lumii și cu integrările continentale.

În toate aceste direcții, vom porni de la tezele și opiniile marilor oameni de cultură latino-americani Ernesto Sábato, Germán Arcienigas, Octavio Paz și Guillermo Morón, a căror excelență științifică și literară este însoțită de fermă atitudine democratică și combativitate civică.

DESCOPERIRE, LEGENDE, SCHEME MENTALE

În privința Descoperirii, America Latină elaborează astăzi cu entuziasm o nouă *imagine* despre marele eveniment din 1492 și e pe cale de a asuma o nouă *schemă mentală* referitoare la consecințele lui. Ambele se caracterizează prin depășirea logicii adversității și confruntării în favoarea unei logici a integrării creatoare, concordante, aplicabile atât înlăuntrul cât și în afara lumii latino-americane.

Imaginea tradițională a Descoperirii, comună atât legendei negre cât și celei albe, exprima sau cel puțin sugera relații de inegalitate și antagonism între participanții la marele act istoric. De o parte erau descoperitorii, navigatori, exploratori și colonizatori, reprezentanți ai unei lumi vechi, civilizate, puternice, prestigioase, iar de altă parte se aflau descoperiții, populațiile indigene, băștinași primitivi, oameni ai naturii, cel mult „buni sălbateci".

Pornind de la această imagine antitetică, apologeții hispanici ai Descoperirii și Conchistei au dezvoltat o versiune *angelizată,* o legendă albă în care cuceritorii și colonizatorii erau propagatori ai credinței creștine, purtători ai culturii, promotori ai dreptului și ocrotirilor legale. În această lumină, Columb apărea ca un mesager divin, ca „ambasadorul lui Dumnezeu" (Roselly de Lorgues), iar Descoperirea ca o binefacere a providenței. Dimpotrivă, versiunea anglo-franceză difuza o legendă neagră în care tot ce venea din partea Spaniei era *satanizat.* Descoperirea adusese numai intoleranță, cruzime, exterminare, distrugere de civilizații, înrobire de populații, anticultură, iar mobilurile invadatorilor erau numai setea de aur, delirul puterii, sadismul violenței.

Am spus că personalizând școala acutală de gândire latino-americană, Ernesto Sàbato risipește falsitatea legendelor și depășește antagonismul „descoperitori-descoperiți". Cum? Respingând eurocentrismul și complexul de superioritate implicate în imaginea tradițională și denunțând absolutizarea falsă și interesată a celor două legende. Prima, cea celestă, tindea să perpetueze, prin sublizarea, imperiul colonial spaniol care, ca orice imperiu, era departe de sfințenie; cea de a doua, infernală, tindea să-l compromită pentru a-i lua locul, implantând alt imperiu, propriu, la fel de excesiv și dominator. Marele romancier argentinian alege *o nouă bază de plecare* susceptibilă de a răpi legendelor atât fundamentul faptic, cât și cel psihologic. Pornește de la admirația pe care cele mai elevate spirite europene au simțit-o față de strălucitoarele civilizații maya, aztecă și incașă. „Din această perspectivă legitimă, ar fi mai bine să vorbim despre «*întâlnirea a două culturi* », recunoscând și deplângând atrocitățile celor care au subjugat". Cu o condiție și cu două concluzii, adaugă laureatul Premiului Cervantes. Condiția: să

(continuare în pag. 30)



Gravură germană (1590), cu faimoasa poveste a lui Columb și a oului.

https://biblioteca-digitala.ro / http://bibmet.ro

Marilyn Krysl

POVESTEA UNEI FEMEI

E noapte. Suntem singuri în casa noastră, aceste odăi, liniştite, calde. Lucrurile bune, strălucitoare alături de care trăim: scaune din lemn auriu, cărămizile căminului, găleţi, cărţi, plicuri nescrise, lumină, sticlă, spaţiu. locuim aici, iar dincolo de geam e întunericul, iar în acest întuneric locuim împreună.

Acum vom dormi. Mă voi întinde cât mai aproape de tine. E noapte.

II

Citesc „Fără un gând, apoi, am călătorit în jurul acestui deşert şi mi-am stăpânit ţipetele". Frig; un nor acoperă soarele. Îmi amintesc propriul trecut, că am trăit într-un timp, prin timp, fără dragoste, de orice fel. Îmi amintesc de o călătorie departe, într-o ţară străină, nu aici, nu acum. Acum în bucătăria mea se află lucruri drăguţe, cupe roşii, cartofi, sticluţe de oţet, sare. Pisicile dorm pe prag, la soare. În mine creşte în linişte copilul nostru. Tu vei veni acasă.

III

Greaţă. Ies afară, iau o lopată şi mănuşile şi încep să mut irişii mai lângă gard. E mai bine, la aer, în soare. Dar această prezenţă în trupul meu este insistentă, trăgându-mă în jos, de la suprafaţă în apa adâncă, apa caldă a pământului. Conştientă de trupul meu. Acest prezent stă întotdeauna cu mine, în linişte. Mă mişc într-un vis al prezentului. Însărcinată de o lună, două luni. Mult timp. Aşa că acum îmi dau seama ce este timpul. Ziua vine şi mă împresoară ca o haină. Soarele înseamnă timp. Iar aceasta este viaţa mea, zile bune după alte zile bune. În frigider se află o varză şi lapte. Şi uneori printre ouă câte un ou albastru. Iar tu eşti aici, prezent în această casă.

IV

Eşti posac. Mă suspectezi de vreo indiscreţie? Sau ai găsit dovada vreunei neglijenţe. La naiba, urmează să plouă. Sâmbătă, vom sta în casă şi vom asculta muzică tristă la aparatul stereo.Iar eu voi lăsa câteva crătiţi să fiarbă, o scenă, mizerie. Sau voi sparge farfurii. Stupid! Deoarece, de fapt îmi place aici, nu voi trăi aşa. Hai, ieşi din tine! N-am să umblu pe vârfuri în jurul tău. Vreau înapoi liniştea noastră.

Răsfoieşti *Time*. Ieri am spălat geamurile cu oţet şi apă. Acum văd furtuna, venind din sud-vest, răsturnând liliecii, şi ploaia, torente, dând peste rigola familiei Antone, zgomote peste tot, de parcă ţi-ar ţiui urechile. Apoi o surpriză: sunt fericită. Şi ploaia. O glumă: ştiu bărbaţii ce este o furtună. Împinsă în apă, pe bancă, lângă geam, pisica în poala mea, copilul în burta mea. Aburi. Ceaţă pe geam.

V

3:00 a.m. Plouă. Mă scol, stau la piciorul patului şi privesc cum plouă greu, lovind caldarâmul. Adie vântul între cedri, în nuc. Mai târziu se transformă într-o ploaie ritmică, înceată, iar eu intru în pat, ascultând până ce păsările încep să cânte înlăuntrul sunetului ploii blânde, iar apoi dorm.

VI

Ne ducem la o conferinţă: biologie moleculară. Urechea dublă. La început ascult atentă. Informaţiile devin tot mai detaliate, exacte; totuşi, e clar, prezentate cu grijă şi le înţeleg. Mai apoi: ce contează că înţeleg – informaţiile, ce zice el, cum e format codul ADN, întotdeauna A împreună cu T, C împreună cu G – ce ştiu eu când ştiu asta? Nimic ce poate folosi în viaţa mea, *nimic ce pot atinge.*

La sfârşit eşti emoţionat, încordat în scaunul tău. Pui o întrebare conferenţiarului. Alte întrebări, discuţii. Cât diferă informaţiile de care ai tu nevoie de informaţiile de care am eu nevoie.

Nu sunt aici. Femeia asta care stă lângă tine nu sunt eu. Sunt pe stradă în balta aceea de noroi. Sunt în parc în căutarea unei cafele cu adevărat bune. Sunt în cameră şi cos toate hainele croite. Fluier în vânt. Nu mă pierde. Nu mă lăsa să plec în depărtări.

VII

O baie împreună. Copilul nostru e încă invizibil, tăcut. Stăm în aburi, râdem, discutăm şi tăcem. Căldura ne pătrunde în muşchi, ne relaxează, plutim. Aburii se ridică, produc un mic zgomot. Prin ceaţă chipul tău, aproape, te ating. Râd, râdem într-un cerc de apă. Mă speli cu mâinile tale, cu săpun de lavandă. Te spăl cu mâinile mele, te privesc şi întotdeauna mi se pare că te văd pentru prima oară; ai intrat în viaţa mea.

VIII

Ne plimbăm, în parc, pe lângă balansoare, tobogane, mese unde familiile mănâncă, copii zburdă şi ţipă. Tu vorbeşti. Îmi vorbeşti despre serviciu, ceva despre serviciu; emoţionat, agitat, importanţa unui incident, circumstanţe coincidente, ceea ce s-a spus. Eşti acolo, înăuntrul acelui eveniment. Tu nu vezi parcul; nu ştii ce zi este, ce moment al zilei; gesticulând, cuvintele ies rapid, intens.

Umblând alături de tine aici, ştiu că sunt în această zi, în acest moment, seară, familiile, copiii râzând şi mişcându-se dezordonat, noile frunze reci de stejar deasupra noastră. Încerc, dar nu pot intra în cuvintele tale, locul acela îndepărtat, nu aici, nu acum. Care moment este potrivit ca să fii în el? Te pierd, aici, plimbându-ne printre trunchiurile negre de pini, ferigi, acumulări de ani de zile, de ace, înlăuntrul noii forme a prezentului? Tu mă pierzi?

Ştiu doar unde mă aflu. Îţi iau mâna, ca să nu fiu complet pierdută.

IX

Întotdeauna, ocazii pentru infidelitate. Străini. Privindu-mă ţintă spun: „Asta şi asta vreau – eşti de acord?" Uneori acest lucru mă întristează. Alteori simt că mă înfurii. Pe un autobuz „Ogarul cenuşiu", când aveam cinsprezece ani, omul de lângă mine s-a întors şi mi-a pus mâna pe sâni. Nu mi-l amintesc; mi-amintesc depresiunea înspăimântătoare. În acea clipă mi-am dorit să nu mai exist.

Dar acum nu-mi pasă de ei, dintr-un motiv pe care ei nu-l înţeleg – te iubesc. Şi te aştept, pregătită frumos, cu cutele minţii mele moi ca şi fusta de pe mine.

X

Stau întinsă pe sofa, o masă întunecată. Plouă. Ai făcut foc şi mi-e cald. Somnoroasă, adorm. Mai târziu vii în cameră şi mă trezesc, puţin, suficient ca să-mi dau seama că te afli în cameră. Înteţeşti focul, apoi vii spre mine şi aşezi cu grijă la loc pătura pe care am dat-o eu la o parte, o înfăşori în jurul meu. Eu dorm iar.

Spui ceva necugetat, crud. Poate că nici nu ştiu că mă răneşte. Mă fac că privesc bujorii simţind cum îmi fuge pământul de sub picioare, singura bucurie. De fapt, observ bujorii, cu sepalele adunate strâns, înălţându-se subţiri peste bobocii înghesuiţi, umflându-se, extinzându-se.

E aproape întuneric. După o vreme încetez să mă mai gândesc la ce ai spus tu. Vântul răvăşeşte ramurile de cireş, întunericul e rece pe pielea mea. Telefonul sună, intru în casă.

XII

Îmi plac magnoliile când frunzele veştejesc, cad. În starea lor de floare perfectă nu am încredere în ele. Cum poate exista perfecţiunea? După aceea ele încep să alunece, să se clatine, pete cafenii ridate, mizere, să se împrăştie.

Înţeleg asta şi vreau totul, nu doar floarea tăiată, pusă pentru o zi într-o vază, apoi aruncată. Doar că totul e real. Ştiu ce înseamnă, nu mă întristez.

Dar păunii iarna; nu atunci. În februarie la Carolyn, înfăşurată în cerul întunecat, o cană caldă în mâna mea, calmată de o ploaie deasă, continuă. Stau la fereastră şi contemplu cocoşul, în iulie atât de încrezător, obraznic, mişcând din coadă, sus pe gard. Simt o grabnică trezire de teamă şi recunoaştere, toate terminaţiile mele nervoase în alertă instantanee.

Nu pasărea aceea a dragostei, cu tot penajul căzut, îngrămădit în ploaie, ochii iradianţi-deveniţi goi. Carolyn spune ceva, dar eu nu aud. Sau nu aud înţelesul cuvintelor, doar o voce, în timp ce gândesc: e altceva, ca o imagine a noastră înşine. Nişte lucruri frumoase devin ridicole aşa cum laptele se acreşte.

XIII

Bat albuşurile de ou. E târziu şi întuneric. O şuviţă de păr cade, atârnă la colţul ochiului meu. Albuşurile de ou devin ca zăpada, pufoase. Bătătoarele sapă creste, le distrug, le sapă din nou.

Tu vii pe la spatele meu, îţi aşezi mâinile pe umerii mei, şopteşti. Nu te aud. Cuvintele tale s-au pierdut. Nu vor mai reveni. Zgomotul bătătoarelor de ouă este viaţa mea în acest moment.

XIV

Astăzi, pe când scoteam mohor roşu din stratul de irişi, m-am îndoit de noi. Pe genunchii mei, în noroi, în lumina de dimineaţă a soarelui, îndoiala mă învăluie în tăcere, ceaţă, un val de greaţă, de niciunde.

De ce? Nu e nici un semn, nici o prevestire rea. Pârâiaşul curge liniştit, ziua vine la pasul ei obişnuit. Vântul suflă în frunzele de irişi, tulpinile înfipte în pământ, iar eu mă îndoiesc de noi. Mă îndoiesc de viaţa noastră, suspectez că ne înstrăinăm, abia perceptibil, ne îndepărtăm unul de altul.

Aici, în interiorul acestei dimineţi, în acest moment, nu sunt puternică. Unde eşti? De ce nu am nici o încredere? Am intrat înăuntru, m-am întins pe sofa şi mi-am pus mâna pe burtă. Am pipăit muşchiul tare, în creştere, al uterului. Stau întinsă, speriată de realitate şi m-am gândit: e timpul, soarele e în pântecele meu. Nu putem rezista.

XV

Fără lapte şi zahăr în dimineaţa asta. Şofând, la întoarcerea de la supermarket, trec pe lângă un Volkswagen. Băiatul, şofând, cu ochelarii pe nas, o sărută pe faţă pe obraz. Îmi amintesc că sunt iubită şi iubesc.

Mi-e cald, sunt în siguranţă, mi-e bine. Tu vei fi acasă pe când ajung eu. Copilul în mine. Copacii, un nou verde deasupra străzii, casele, oamenii care stau în ele, lumea, totul, pretutindeni.

Deschid geamul maşinii, respir aerul rece. Trăim aici. Acum.

XVI

Soarele arde pe cer. Combustibilul său e timpul, vieţile noastre. În dimineaţa asta am cumpărat mătase să trag o bordură unei rochii şi să-i îmbrac nasturii. Am oprit la un restaurant, departe de strada principală, pentru o cafea. Singură, am stat la tejghea, am turnat frişcă în ceaşca cu cafeaua caldă, am urmărit albul cum dispare, jos, în centru, apoi se ridică învăluind marginile.

Un om s-a aşezat lângă mine. Vorbea. Am răspuns. Se întâmpla ca amândoi s-o cunoaştem pe Marcia; secretara lui şi Marcia erau în aceeaşi ligă, el i-a vândut poliţa de asigurare. Zgomot de ceşti şi farfurii. Soarele strălucitor. M-am gândit „afectat". M-am gândit la mătase, vroiam să bag mâna în poşetă s-o ating, să-i simt moliciunea, răceala.

M-a invitat să servim prânzul împreună. Tonomatul a început: „Nu trece pe lângă mine". M-am gândit „exagerat": soare, ceasul ticăie, mâinile se mişcă, o lungime de mătase pe tejghea. Am refuzat. Ne-am zâmbit. Am spus la revedere şi am luat-o în direcţii opuse. *Terra infidel? Terra infidel.*

XVII

Dimineaţă devreme. Plecăm într-o călătorie. Verifici nivelul uleiului sau ceva la motor. Mă plimb prin atelierul tău. Tăcere. Toate sculele la locul lor, linişte, nemişcate. Burghie, şmirghel, bobine de cablu electric, şablon de unghiuri, ciocane. Şi aracet şi ulei; bucăţi de sticlă, rumeguş, bucăţi de lemn.

Ridic de pe jos o bucată de lemn de cedru, suflu praful. E netedă şi frumos mirositoare. Pe un raft, deasupra circularului, e o cutie cu ceară de lămâie. Iau un pic pe vârful unui deget şi o întind pe o bucată de lemn de cedru. Bucata străluceşte. Mă chemi de pe drumul de acces. Cuiele lucesc într-o rază de lumină. Oglinda spartă luminează dintr-un colţ. Acesta e locul tău, lucrurile tale. Trebuie să ai tot atâta grijă de ele cât am eu de ale mele. E bine aici, la tine, şi vreau de la tine un talisman să-mi amintească de aceasta. Ceva ce să port în buzunar când vorbesc cu străinii. Mă chemi iar. Bucata de lemn de cedru e mică şi o arunc în poşeta mea şi ies, închizând cu grijă uşa.

XVIII

Prieteni la masă. Eşti cu ei în camera de zi. Râs, discuţii, clinchet delicat de pahare. Geamul de deasupra chiuvetei din bucătărie e umed, opac din cauza aburilor. Şterg o sticlă cu palma, văd ferigile tremurătoare pe muşchiul din partea de nord a casei familiei Antone, deschizându-se, relaxându-şi frunzele încreţite. Din camera de zi voci vesele. Lumânări pe masă. Cald, între prieteni, în casa noastră, o viaţă bogată, abundentă în jurul nostru.

Grepuri, avocados, smochine. Lucrurile perisabile au o drăgălăşenie specială. Priveşte-le, ai grijă de ele acum, în scurta lor existenţă. Eu voi avea de asemenea grijă de viaţa noastră împreună.

În româneşte de Dan B. CIUCEANU



Gravură din sec XV: Debarcarea lui Columb

Bernard Malamud

SCRISOAREA

La poartă stă Teddy ţinându-şi scrisoarea în mână.

În după-amiezele de duminică Newman stătea cu tatăl lui pe o bancă albă în pavilionul-terasă. Fiul adusese o prăjitură cu ananas dar bătrânul refuza s-o guste.

De două ori în timpul celor două ore şi jumătate pe care le petrecea în pavilion cu tatăl lui Newman spuse „Vrei să vin şi duminica viitoare sau nu vrei? Vrei să ieşi duminica viitoare?"

Bătrânul nu spunea nimic. Nimic însemna da însă putea însemna şi nu. Dacă îl forţai să spună care din ele izbucnea în plâns.

„Bine, ne vedem duminica viitoare. Dar dacă vrei să ieşi o săptămână cândva, spune-mi. Vreau şi eu o duminică liberă."

Tatăl lui nu spuse nimic. Apoi gura i se mişcă şi după o vreme spuse „Maică-ta nu vorbea cu mine aşa. Nu-i plăcea să lase pui morţi în vana băii. Ea când vine să mă vadă?"

„Tati, ea a murit încă înainte de-a te îmbolnăvi tu şi a încerca să-ţi iei viaţa. Încearcă să ţii minte asta."

„Nu-mi cere s-o mai cred şi pe asta," spuse tatăl lui, şi Newman se ridică să meargă la gară de unde lua trenul de Long Island pentru New York City.

Spuse „Fă-te bine, tată", la plecare şi tatăl îi răspunse „Nu-mi spune mie asta. Sunt mai bine deja."

Duminicile, după ce îşi părăsea tatăl în Pavilionul 12 al Corpului B şi traversa curtea spitalului, primăvara şi vara aceea secetoasă, la poarta boltită şi zăbrelită între stâlpi de cărămidă, sub un castan uriaş ce umbrea zidul netencuit, îl întâlnea pe Teddy stând acolo cu scrisoarea în mână. Newman ar fi putut ieşi pe intrarea principală a Corpului B a complexului spitalicesc, dar acest drum spre gară era mai scurt. Poarta era deschisă pentru vizitatori doar duminica.

Teddy era un bărbat blând şi corpolent într-un costum oficios larg şi cenuşiu şi în papuci de pânză. Avea vreo cincizeci de ani sau poate mai mult şi poate că tot atât avea şi scrisoarea lui. O ţinea cum o ţine de obicei, de parcă ar fi ţinut-o de o veşnicie, un plic albastru gros şi pătrăţos, cu urme murdare de degete şi cu aripa nelipită. Înăuntru erau patru coli de hârtie gălbuie care nu aveau nimic scris pe ele. După ce se uitase la ele întâia oară, Newman i-a înapoiat lui Teddy plicul şi gardianul în uniformă verde l-a lăsat să iasă pe poartă. Uneori erau acolo şi alţi pacienţi aşteptând la poartă, care ar fi vrut să iasă cu Newman, dar gardianul spunea că n-au voie.

„Nu-mi pui la poştă scrisoarea?" întreba Teddy în fiecare duminică.

Îi înmână lui Newman plicul şifonat de atâta purtat. Era mai simplu să-l iei, apoi să i-l dai înapoi, decât să refuzi.

Cutia poştală atârna pe un stâlp de ciment chiar în afara porţii de fier, pe cealaltă parte a drumului, câţiva metri de la castan. Teddy făcea un gest spre într-acolo de parcă ar fi putut ajunge la cutia poştală printre barele porţii. Fusese cândva vopsită în roşu şi acum era albastră. Mai exista o cutie poştală în biroul medicului din fiecare pavilion, îi aduse aminte Newman, dar Teddy spuse că nu voia ca doctorul să-i citească scrisorile.

„O duci la birou aşa că o citeşte."

„Face parte din meseria lui." răspunse Newman.

„De ce să i-o fac eu mai uşoară": spuse Teddy. „De ce să n-o pui tu la poştă? Nu câştigi nimic dacă n-o pui."

„E goală. N-ai de ce o expedia."

„Aşa spui tu."

Capul lui greoi se sprijinea pe un gât scurt şi ars de soare, părul aspru cenuşiu îi era tuns la câţiva centimetri de ţeastă. Un ochi îi era de un cenuşiu strălucitor, celălalt avea albeaţă. Privea dincolo de Newman când îi vorbea, uneori prin umărul acestuia. Şi Newman

https://biblioteca-digitala.ro / http://bibmet.ro

băgase de seamă că nu mai arunca nici măcar o privire plicului albastru o dată ce nu-l mai avea în mână, cât îl ținea Newman. În răstimpuri mai arăta ceva cu degetul lui scurt dar fără să scoată o vorbă. Cât tăcea se ridica ușor pe vârfuri. Paznicul nu intervenea când Teddy îi înmâna scrisoarea lui Newman în fiecare duminică.

Newman i-o înapoie.

„Faci o greșeală, " spuse Teddy. Apoi mai spuse „Am drept la plimbare. Sunt aproape normal. Am luptat la Guadalcanal."

Newman îi spuse că știe.

„Tu unde ai luptat?"

„Nicăieri deocamdată."

„De ce nu vrei să-mi pui scrisoarea la cutie?"

„E pentru binele dumitale s-o citească doctorul."

„Asta-i bună." Teddy ațintea cutia poștală prin umărul lui Newman.

„Scrisoarea nu-i adresată nimănui și nici nu are timbru."

„Pune unul. N-or să mă lase să cumpăr unul de trei sau trei de unu."

„E opt cenți acum. O să pun eu unul dacă adresezi plicul."

„Eu unul nu."

Newman nu mai întrebă acum de ce.

„Nu-i genul acela de scrisori."

Întrebă ce gen era.

„Albastră cu hârtie albă înăuntru."

„Despre ce?"

„Să-ți fie rușine" spuse Teddy.

Newman venise cu trenul de patru. Drumul spre casă nu era atât de greu ca la venire, deși duminicile erau criminale.

Teddy mai ținea scrisoarea.

„N-am noroc?"

„N-ai" spuse Newman.

„Cum vrei, dar faci o prostie."

Îi înmână totuși plicul lui Newman și după un moment Newman i-l dădu înapoi.

Teddy se uita la umărul lui.

Ralph ținea plicul murdărit de atâtea degete.

Duminică un bătrân înalt, subțiratec și mohorât, proaspăt bărbierit, cu o privire stinsă, purtând o șapcă europeană din Primul Război subțiată de atâta purtat pe capul lui gălbejit, stătea la poartă cu Teddy. Arăta de vreo optzeci de ani.

Paznicul în uniformă verde îi spuse să se tragă înapoi un pas, blochează poarta.

„Trage-te Ralph, stai chiar în poartă."

„De ce n-o vâri în cutie la plecare?" întrebă Ralph cu voce gravă de bătrân, înmânându-i lui Newman scrisoarea.

Newman nu voia s-o ia. „Cine ești dumneata?"

Teddy și Ralph nu spuseră nimic.

„E tatăl lui" îi spuse paznicul de la poartă.

„Al cui?"

„Teddy."

„Dumnezeule" spuse Newman. „Amândoi sunt aici?"

„Exact" spuse paznicul.

„Tocmai s-a internat acum, sau a fost aici în tot acest răstimp?"

„A obținut iar dreptul la plimbare. I-a fost ridicat aproape un an."

„L-am reobținut după cinci ani" spuse Ralph.

„Un an."

„Cinci."

„E uimitor oricum" spuse Newman. „Nu semănați unul cu celălalt."

„Tu cu cine semeni?"

Newman nu putu spune.

„În ce război ai luptat?" întrebă Ralph.

„Nici un război."

„Asta arată cine ești. De ce nu vrei să-mi pui scrisoarea?"

Teddy aștepta ursuz. Se ridică pe vârfuri și aruncă o stânga-dreapta scurtă spre cutia poștală.

„Credeam că-i scrisoarea lui Teddy."

„El m-a rugat să i-o pun la poștă. A luptat la Iwo Jima. Amândoi am luptat în două războaie. Eu am luptat la Marne și Pădurea Argonne. Mi-au fost gazați ambii plămâni cu iperită. S-a schimbat direcția vântului și s-au gazat Hunii. Și încă asta n-a fost totul."

„Rahat pe băț" spuse Teddy.

„Expediază-i-o oricum sărmanului băiat" spuse Ralph. Trupul lui deșirat tremura. Era un om osos cu ochi albăștrui adânciți în orbite și trăsături colțoase care arătau de parcă ar fi fost cioplite dintr-un copac.

„I-am spus fiului dumitale c-aș face-o dacă ar scrie ceva pe hârtie" spuse Newman.

„Și ce-ai vrea să spună?"

„Orice vrea el. Nu există cineva căruia are ceva de comunicat? Dacă nu vrea să scrie el, poate să-mi spună mie și scriu eu afară."

„Rahat pe băț" spuse Teddy.

„Mie vrea să-mi comunice, " spuse Ralph.

„Nu-i o idee rea" spuse Newman. „De ce nu vă scrie câteva cuvinte? Sau i-ai putea dumneata scrie câteva cuvinte."

„Brava!"

„E scrisoarea mea" spuse Teddy.

„Nu-mi pasă cine-o scrie" spuse Newman. „Aș putea să-i scriu din partea dumitale urându-i noroc. I-aș putea spune că-i urați să iasă de aici cât mai curând."

„Brava."

„Nu în scrisoarea mea" spuse Teddy.

„Nici într-a mea" spuse Ralph sumbru. „De ce n-o pui la cutie așa cum este? Pariez că ți-e teamă."

„Nu mi-e."

„Pariez că da."

„Nu mi-e."

„Eu țin pariul."

„Nu-i nimic de expediat. Nu-i nimic în scrisoare. E albă."

„Ce te face să crezi asta?" întrebă Ralph. „E o scrisoare întreagă în plic. O groază de vești."

„Cred că e mai bine să plec" spuse Newman, „altfel scap trenul."

Paznicul deschise poarta să-i dea drumul. Apoi închise poarta, Teddy se întoarse și privi peste castan la cerul de vară cu ochiul lui cenușiu și cu cel opac.

Ralph tremura la poartă.

„Pe cine vii să vezi aici duminica?" strigă după Newman.

„Tatăl meu."

„În ce război a luptat?"

„Războiul din capul lui."

„Are dreptul la plimbări?"

„Nu, nu i-au dat voie."

„Vreau să spun, e nebun?"

„Da" spuse Newman, luând-o din loc.

„Și tu ești la fel" spuse Ralph. „De ce nu te întorci să stai cu noi pe aici?"

(din volumul *Rembrandt's Hat*, 1973)

în românește de Alexandru VLAD



Gravură din sec XV: Debarcarea lui Columb

Ray Bradbury

ZIUA ÎN CARE BUNICA NE-A PĂRĂSIT

Fără zgomot, ea a făcut ultima oară turul casei și a urcat încet în camera sa.

Nu o vedeam niciodată fără o mătură, o lopată, o cârpă pentru spălat pe jos sau o lingură de lemn în mână. O surprindeam dimineața pregătind coca pentru prăjituri fredonând; la prânz, scoțând prăjiturile din cuptor; și, seara, servindu-le. Ea se ducea și se întorcea pe holuri ca un aspirator, căutând, găsind, îndreptând. Sub degetele sale, ferestrele se transformau în tot atâtea scânteietoare capcane ale soarelui. Ea nu trebuia decât să treacă de două ori prin grădină, cu un instrument pentru transplant în mână pentru ca florile să-și deschidă în aerul călduț corolele strălucitoare. La atingerea ei oamenii ca tablourile își regăseau în mod instantaneu echilibrul. Până astăzi.

«Bunico, murmuram unul după altul. Bunico.»

Astăzi, s-ar fi spus că o lungă operație de adunare ajungea la sfârșit. Adunarea curcanilor, a puilor, a puișorilor, a oamenilor și a copiilor pe care i-a hrănit, a tavanelor, a pereților, dar și a bolnavilor și a copiilor pe care i-a spălat, a covoarelor pe care le-a pus, a bicicletelor pe care le-a reparat, a sobelor pe care le-a încărcat; a tot ceea ce ea atinsese cu energie sau ușor, fără a uita mingile și instrumentele care servese să lovească mingea de crocket; a pământului pe care l-a însămânțat; a capacelor pe care le-a pus pe oalele cu supă sau pe cele cu mâncare cu sos; a copiilor morți de somn pe care i-a pus în pat; a storurilor pe care le-a lăsat, a lumânărilor și lămpilor pe care le-a stins; în fine, suma tuturor zilelor vieții sale. Acum, gândindu-se din nou la miliardele de lucruri pe care le-a întreprins și le-a dus la bun sfârșit, ea vedea calculul făcut până la ultima zecimală, și că zeroul final urma în curând să se înscrie pe tabel. Cu creta în mână, ea a meditat o oră, într-o detașare totală, înainte de a lua buretele să șteargă.

«Să vedem, a spus bunica, să vedem puțin...»

Fără zgomot, pur și simplu, ea a făcut ultima dată turul casei; și când a ajuns la scară, a urcat singură cele trei etaje care duceau la camera sa, s-a strecurat în cearceafurile de o albeață imaculată, fără să spună nimic, și și-a început agonia.

Din nou vocile o strigau:

«Bunico! Bunico!»

Toată familia a făcut un cerc în jurul patului ei.

«Lăsați-mă să mor în pace», a murmurat ea.

Boala ei nu era dintre cele care se diagnostichează la microscop; era o oboseală, ușoară dar mereu mai profundă, o prăbușire imperceptibilă a corpului ei fragil; ea era obosită, foarte obosită.

«Bunico, nu este bine ce faci acolo. Fără tine, casa se va prăbuși. Trebuie să ne dai un preaviz de un an, nu mai puțin.»

Ea a deschis un ochi. Din fundul patului, nouăzeci de ani contemplau în liniște anturajul, ca o fantomă care observă din vârful unei cupole de sticlă o casă pe cale să se golească. «Tom...?»

Copilul se apropie de pat pentru a auzi mai bine ceea ce nu mai era decât un murmur.

«Tom, șopti ea, în mările sudului, vine o zi când știi că e timpul să-ți saluți prietenii, să le spui la revedere și să pleci în larg: o faci firește pentru că a sosit momentul. Este ceea ce mi se întâmplă astăzi. Eu sunt ca tine când îți petreci după-amiezele de sâmbătă la cinema și când trebuie să-l trimit pe tatăl tău să te caute la ora 9 seara. Tom, când filmul începe să se repete, când aceiași cow-boys trag asupra acelorași indieni în vârful aceluiași munte, este momentul să te scoli și să ieși fără regrete, și mai ales nu de-a-ndărătelea. Eu plec înainte ca filmul să devină plictisitor.»

Apoi, ea l-a chemat pe Douglas.

«Bunico, spune-mi cine va pune șindrila în primăvara viitoare?»

În fiecare an, în luna aprilie, s-ar fi crezut că o armată de ghionoaie verzi se abătuse pe șarpantă. Era bunica, fixa cuiele cântând.

«Douglas, nu lăsa niciodată să facă această muncă pe cineva care n-are chef, șopti ea. În luna aprilie, strânge pe toată lumea și întreabă: "Cine ar vrea să repare acoperișul?" Alege-l pe cel a cărui față se luminează în momentul acela. De pe acoperiș, știi, se vede orașul fugind spre sat, și satul alergând către orizont și râul strălucind în soare.»

Din gura sa nu mai ieșea decât o voce plăpândă. Douglas plângea. Ea ridică capul.

— Ce te-a apucat?

— Tu nu vei fi acolo mâine, a răspuns el.

Ea întoarse spre copil oglinda pe care o ținea în mână. El și-a văzut imaginea în oglindă și, alături, fața ei.

— Mâine, spuse ea, mă voi scula la 7 și mă voi spăla pe urechi; mă voi duce la biserică; voi lua picnicul în parc; mă voi duce să înot, să mă cațăr în copaci... Douglas, Douglas, ce rușine! Tu îți tai unghiile, nu?

— Da, bunico.

— Ei bine, gândește-te un pic la asta. Nici un om demn de acest nume nu face colecție de bucățele de unghii. Ai văzut vreun șarpe sinchisindu-se de pielea lui veche? Ceea ce vezi în acest pat astăzi nu este nimic mai mult decât o grămadă de unghii moarte și o veche piele de șarpe.

....

Important nu este eul care este culcat aici, ci eul care mă prelungește, care mă privește, așezat pe marginea patului, cel care prepară cina în bucătărie, care repară mașina în garaj, care citește în bibliotecă. Aceste părți din mine vor conta, de acum înainte.

«Nu sunt într-adevăr pe cale să mor. Nu mori când ai o familie. Voi fi aici multă vreme. Peste o mie de ani, crede-mă, descendenții mei vor continua să mănânce mere căzute înainte să fie coapte. Iată răspunsul meu pentru cei care pun întrebări importante! Grăbește-te, acum. Du-te și spune-le celorlalți să se apropie!»

Toată familia s-a apropiat; s-ar fi putut spune că ea venea să salute pe cineva la gară.

«— Ei bine, a spus bunica, iată-mă. Pentru că umilința nu mă înăbușă, sunt mulțumită că vă văd pe toți în jurul patului meu. Săptămâna viitoare, va trebui să se termine aranjarea grădinii, să se aranjeze dulapurile în perete, și să se cumpere haine copiilor. Pentru că partea aceasta din mine care se numește bunică pentru mai multă comoditate nu va fi acolo ca să conducă operațiile, părțile din mine care au drept nume Bert, Léo, Tom și Douglas, și așa mai departe, se vor ocupa de aceste lucruri.

— Da, bunico.

— Să nu prind pe nimeni că mă laudă mâine; am spus tot ce era de spus despre acest lucru, la această oră și după placul meu. Am savurat toate mâncărurile, am dansat toate dansurile; nu îmi mai rămâne decât să gust o prăjitură, să fluier o melodie. Dar nu mi-e teamă. Sunt chiar mai degrabă curioasă. Nu vă faceți griji pentru mine. Plecați repede și lăsați-mă să dorm...»

Undeva, o ușă s-a închis încet.

«Mi-e mai bine.» Rămasă singură, ea se ghemui sub călduța banchiză de in și de lână, sub cearceafuri și pături; culorile cuverturii de pat cu broderii și dantele erau tot așa de vii ca și stegulețele circurilor din copilăria sa. «Demult se gândi ea, am avut un vis minunat, care îmi plăcea mult. Apoi cineva m-a trezit și m-am născut. Și acum? Să vedem puțin...» Ea își adună amintirile.

«Unde eram? Acum nouăzeci de ani...» Cum să găsesc firul și tema acestui vis pierdut? Ea întinse o mână fragilă.

«Acolo... da, asta este.»

Ea surâse și întoarse capul pe pernă. Iată ce era mai bine. Vedea visul luând formă în spatele pleoapelor închise, încet, cu seninătatea oceanului care dezmiardă o plajă fără sfârșit și care este continuu alta. Ea îl lăsă s-o învăluie, s-o ridice din cearceafurile ninse și s-o ducă deasupra acestui pat deja aproape străin.

«Jos, gândi ea, ei șterg praful, freacă argintăria, cotrobăie în pivniță.» Ea auzea trăind toată casa.

«Totul e bine, murmură bunica visului care o legăna. Ca și restul, aici jos totul e în ordine.» Și marea o duse departe de țărm.

Traducere de Ileana CONSTANTINESCU

Le jour où grand-mère nous quitta, nuvelă de Ray Bradbury, publicată în revista *Sélection du Reader's Digest*, iulie 1986 p. 103-106

https://biblioteca-digitala.ro / http://bibmet.ro

José Emilio PACHECO

"Regina"

O, regină, ranchiunoasă și-ndoliată...

Porfirio Barba Jacob

Adelina ispăvi cu întorsul genelor și începu să-și dea cu rimel. O dungă de transpirație îi pătă fruntea. O șterse cu un șervețel și-și continuă machiajul.

Era zece dimineața. Totul se impregna de căldură.

Se ridică de la măsuța de toaletă și alese o rochie înflorată. Crinolina nu se mai purta dar după părerea croitoresei nimic altceva n-ar fi ascuns mai bine un corp ca al ei.

Indulgentă, se contemplă în oglindă. Străbătu curtea interioară strângând echipamentul de baseball împrăștiat de Oscar printre ghivece, și se sui pe cântarul din baie. Se descălță și se sui din nou: acum cântărea șaptezeci și opt patru sute nouăzeci. Cântarul probabil se stricase: era aceeași greutate de acum o săptămână când începuse regimul.

Trecu iar prin curte. Într-o zi, așa cum îi prorocise Oscar, podeaua se va prăbuși sub ea dacă nu slăbea. Se imagină căzând în magazinul de textile. Turcii, chiriașii tatălui ei, nu puteau s-o sufere. Ce-ar mai fi rîs Aziyadé și Nadir s-o vadă îngropată în valurile de poplin.

Intră în sufragerie și văzu, parcă pentru prima oară, languroasele fotografii de familie: ea la șase luni, câștigătoarea concursului „Cel mai robust bebeluș din Veracruz". La nouă ani, la Teatrul Carrillo Puerto, recitând *Mamă sau mămico*, de Juan de Dios Peza. Oscar, nou-născut, plutind într-un leagăn enorm, moștenire de la soră-sa. Oscar, anul trecut, jucător la Liga Copiilor din Golf. Părinții ei în ziua nunții, el încă în uniformă de cadet. Guillermo la prora lui Durango, purtând deja insigne de căpitan. Guillermo strângând mâna domnului președinte cu prilejul unor manevre. Hortensia în fundal, cu umbreluță, atât de mândră de soțul ei și atât de stânjenită între soția guvernatorului și nevasta deputatului Goicochea. Adelina, la cinsprezece ani, dansând cu taică-său *Pe Valuri* sau *Clubul Verde* sau *Fascinație*. Ce zi. Mai bine nici să nu-și mai aducă aminte. Cine a pus-o să le invite pe Osorio. Și șambelanul care n-a mai ajuns la Cazino: a preferat să se expună ostilității lui Guillermo – neînduratul și marțial sadicul lui profesor de la Școala Navală – decât ridicolului de a valsa cu Adelina.

— Ce trist e totul – se auzi spunând. – Am început să vorbesc singură. Asta-i fiindcă n-am mâncat de dimineață. Merse la bucătărie. Își pregăti o spumă de banane cu lapte condensat. În timp ce-o savura, răsfoi *Uraganul dragostei*. Nu văzuse numărul ăsta din „Romanul săptămânal" uitat de maică-sa lângă sobă. – Hortensia e așa de invidioasă. De ce-mi mai ascunde lucrurile astea ca și cum aș mai fi o fetiță?

„Nu există o altă lege decât dorința noastră", afirma un personaj din *Uraganul dragostei*. Adelina simți o ușoară neliniște când văzu torsul gol al bărbatului din desen. Dar nici nu se compara cu ce-a simțit când a găsit în servieta tatălui ei *Corupție în internatul de domnișoare sau seducerea Lisettei*. Dacă Hortensia – sau mai rău: Guillermo – ar fi surprins-o...

Se întoarse în baie. În loc să se spele pe dinți își clăti gura cu Listerine și-și frecă incisivii cu prosopul. Mergea spre camera ei când sună telefonul.

— Grăsano...

— Ce vrei, jigodie de pitic afurisit.

— Calmează-te, un mesaj de la *auerfäder*. Ce te-ai sculat așa pornită, Adelina? Pesemne că ai mai luat vreo sută de kile.

— Ce-ți pasă, idiotule, imbecilule! Spune ce-aveai să-mi spui, mă grăbesc.

— Te grăbești? A, da, precis c-ai să defilezi ca regină a carnavalului în locul Leticiei, nu?

— Fii atent că *negresa* asta înapoiată mintal nu-i nici un fel de regină, nici nimic. Numai că familia ei a cumpărat toate voturile, iar ea s-a culcat până și cu măturătorul din comisia de organizare. Așa cine nu poate.

— Adevărul e că mori de invidie, grăsano. Ce n-ai da să fii acum în locul Leticiei, să te pregătești pentru defilare.

— Defilarea? Ha, ha, nu-mi pasă de defilare. Tu, Leticia și nenorocitul de carnaval mă lăsați rece, puteți să vă duceți exact de unde-ați venit.

— Ce vocabular drăguț. La zi unde-ai învățat, nu ți-l știam. Poate te aud părinții.

— Du-te la dracu.

— Gata, calmează-te, graso, ce-ai pățit, ce te-a apucat, nici nu mă lași să vorbesc... Uite, tata zice să mergem să mâncăm aici la Boca del Río cu viceamiralul; vine imediat camioneta să te ia că pe urmă nu se mai poate trece.

— Nu, mulțumesc. Spune-i că am mult de învățat. Și că boșorogul ăsta idiot de viceamiral mă calcă pe nervi. Veșnic, cu glumișoarele și bâncurile lui tâmpite și cu tata care trebuie să-l felicite pentru ele.

— Fă ce poftești, numai să nu te-ndopi acum când nu-i nimeni să te supravegheze.

— Du-te la mama dracului și nu mai vorbi porcării.

— Pe cât că mamei nu-ndrăznești să-i răspunzi așa, pe cât că nu, este că nu? Ai să-mi plătești tu asta, o să-ți...

Adelina trânti telefonul. Îi veni să plângă. Din toate părțile năvălea căldura. Deschise șifonierul de copii, împodobit cu abțibilduri din Walt Disney. Scoase un caiet cu linii și un pix verde. Merse la masa din sufragerie și scrise:

Scumpul meu Alberto,

pentru a mia oară scriu în acest caiet o scrisoare pe care niciodată n-am să ți-o trimit și care mereu îți va spune aceleași lucruri. Frate-meu tocmai m-a jignit la telefon iar părinții n-au vrut să mă ia la Boca del Río. Adică, Guillermo precis c-a vrut, dar Hortensia îl domină. Ea mă urăște, din gelozie, fiindcă vede cît mă adoră tata și cîtă grijă are de mine.

Deși dacă m-ar iubi cum îmi închipui, nu cred că m-ar fi trimis departe, în Spania, în Canada, în Anglia, unde-o fi, departe de tot de acest infern pe care sufletul meu fără tine nu-l mai suportă?

Se opri; șterse „ acest infern pe care sufletul meu fără tine nu-l mai suportă."

Alberto al meu, într-o clipă am să ies și am să te văd iar, deși tu nu te vei uita la mine, când ai să treci în carul alegoric la Leticiei. Ea nu te merită, îți spun foarte serios. Arăți atât de... atât de nu știu cum în uniforma ta de cadet. În toată istoria n-a mai existat un cadet ca tine. Iar ea nu e atât de frumoasă cum crezi. Da, sunt de acord, uneori o fi atrăgătoare, nu contest: a avut ea ceva de-a ajuns regina carnavalului. Dar genul ei este, cum să-ți spun?



Gravură din Americae Pars IV

foarte vulgar, foarte comun, n-ai impresia?

Și e așa de cochetă. Grozav se mai crede. O știu de când eram amândouă la grădiniță. Acum e prietenă bună cu surorile Osorio iar înainte le bârfea. Își bate joc de mine cu ele numai pentru că iau calificative mai bune. Bineînțeles, eu nu umblu pe la petreceri și altele de felul ăsta, nu mă-nvârt prin centru, nu ies toată ziua cu băieți. Eu mă gândesc numai la tine, dragostea mea, la clipa când ochii tăi au să se întoarcă în sfârșit spre mine.

Dar tu, Alberto, îți aduci aminte de mine? Precis că ai și uitat că ne-am cunoscut acum doi ani – tocmai intrasei la Navală – odată când am mers cu tata la Antón Lizardo. Îl așteptam în camionetă iar tu reparai un jeep și te-ai apropiat. Nu-mi amintesc de vreo zi mai frumoasă ca aceea în care privirile noastre s-au întâlnit ca să nu se mai despartă niciodată.

Șterse „ca să nu se mai despartă niciodată".

Am tăifăsuit așa de frumos multă vreme iar eu am vrut să-ți dau ca amintire tranzistorul. Tu n-ai primit. A rămas să ne vedem duminică să ne plimbăm în piața mare.

Te-am așteptat cu nerăbdare toată ziua. Am plâns atâta în noaptea aia... dar pe urmă am înțeles că n-ai venit ca să nu spună nimeni că-mi faceai curte din interes, pentru că eram fata cuiva atât de important în Marină.

În schimb niciodată n-am priceput, sincer îți spun, de ce în noaptea de Anul Nou la Cazinoul Spaniol, ai dansat tot timpul cu Leticia, și când m-am apropiat iar ea a făcut prezentările ai spus „îmi pare bine".

Alberto, se face tîrziu. Vin să mă-ntâlnesc cu tine. Numai câteva cuvinte înainte de despărțire. Îți promit că de data asta voi slăbi și la carnavalul următor, cum auzi: eu am să fiu Regina! (la față nu-s urâtă, toată lumea spune). Ai să mă duci să înot la Mocambo, unde te-am văzut odată cu Leticia? (Voi nu m-ați observat, din fericire. Eram în costum de baie și am fugit să m-ascund printre pini).

Ah, dar la anul, îți jur, am să am un corp mai frumos și mai zvelt decît al ei. Toți care au să te vadă la brațul meu te vor invidia, ce spui, Alberto?

Ciao, dragostea mea, sosesc. Mai e puțin până te văd. A ta și numai a ta, ADELINA

Se-ntoarse în camera ei. Când văzu cât arată deșteptătorul, lăsă caietul pe pat, își refăcu machiajul în fața oglinzii, se închină și coborî în goană scările de mozaic. Înainte de a deschide ușa de la vestibul inspiră mirosul de oxid și umezeală. Trecu prin fața magazinului turcilor. Aziyadé și Nadir lipseau. Părinții lor se pregăteau să închidă.

Când dădu colțul se întâlni cu doi colegi de echipă ai fratelui ei (nu se duseseră la Boca del Río?). O văzură machiată și o întrebară dacă se ducea să participe la concursul de măști sau dacă nu cumva își depusese candidatura pentru Regele Urât.

Adelina nu răspunse și se îndepărtă tropăind pe tocuri în mirosul de pulbere de rachete, pocnitori, porumbei și vrăjitoare. Traficul încetase, lumea mergea pe mijlocul străzii, pardosite cu confeti, serpentine, cutii și sticle cu bere.

Oameni cu glugă, mușchetari, paiațe, legionari romani, balerine, amazoane, doamne de curte, pirați, napoleoni, războinici azteci, și grupuri și familii cu măști, cu bonețele de carton, cu pălării zapatiste sau nemascați mergeau spre strada principală.

Adelina grăbi pasul. Patru băieți întoarseră capul după ea, depășind-o. Auzi râsul lor colectiv și se gândi că-și bat joc de ea ca și prietenii lui Oscar.

Trecu apoi printre mesele și gheretele pline de cântăreți indigeni, ansambluri locale, vînzători de bilete de loterie. Nu descoperi pe nimeni cunoscut (lumea bună nu se amestecă cu gloata niciodată, cu atât mai puțin în timpul carnavalului) dar câte o femeie o studia cu o impertinență vicleană. Vru să-și scoată oglinjoara din poșetă ca să vadă dacă nu cumva, lipsită de experiență, se machiase exagerat – folosea pentru prima dată fardurile maică-sii – dar unde să se ascundă ca să se uite în oglindă?

Cu greu izbuti să ajungă până la colțul ales de ea. Căldura și rumoarea, atingerea promiscuă de atâtea trupuri străine stârneau în ea o indispoziție confuză. Salutat cu aplauze apăru grupul de țărani și țărănci în costum național, apoi în explozia de strigăte și muzică trecu prima mascaradă: fătălăi deghizați în păuni. Pe urmă sosiră mulatri deghizați în vikingi, cavaleri înfășurați în serpentine, arimori în bikini cu panașe indigene. Și pe rând: kukuxclani, troglodiți, curtea lui Ludovic al XV-lea (Adelina fu îmbrăcită și înghesuită), Albă ca Zăpada și cei șapte pitici, Barbă Albastră cu femeile lui, Maximilian și Carlota cu pajii după ei; canibali, piei roșii (spatele îi era ud de transpirație), uriași, pitici cu capul mare, Romeo și Julieta, Pierrot, Arlecchino și Colombina (închise ochii).

Începu defilarea carelor alegorice, unele trase de tractoare, altele improvizate în camioane mari: carul Berăriei, Miss México, Miss California, Orhideele Cinematografiei Naționale, Tabăra Țiganilor – fetițe care scânceau de căldură, de frică să nu cadă, de înțepeneală –, Idila Vulcanilor, Cucerirea Mexicului, cele O mie și una de Nopți (un coșmar de carton, paiete și cîrpe. Simți în spate un damf jilav de tequila: – Fă-te-ncoa mămico la regele tău – și o tandrețe învăluitoare. Adelina se întoarse furioasă, dar pe cine, cum să descoperi vinovatul în mulțimea aceea zeflemitoare sau entuziasmată?), Pirații Golfului în Insula Comorii, Sângele Veracruzului, Guadalupe cea Săracă, Rasa de Bronz, Valentina cu Pancho Villa, Scafandrii în Țara Sirenelor, Astronauții și Seleniții.

Dintr-un neașteptat balcon, surorile Osorio, moarte de râs, strigau cât puteau peste vacarmul carnavalului: – Graso, graso, urcă la noi. Ce faci acolo la un loc cu plebea?

Toată lumea păru s-o descopere, s-o privească. Adelina înghiți strângându-și buzele. În sfârșit, carul reginei și prințeselor ei. Leticia Primera pe tron, sub spadele încrucișate a doi cadeți. Alberto lângă ea, foarte aproape. Leticia numai sfieli și mici surâsuri, între buclele artificiale care susțineau coroana, salutând, trimițând bezele.

— Cum se poate transforma o femeie dacă-i bine machiată – își zise Adelina. În soare, pietrele sceptrului, coroana, rochia scânteiau. Tunară aplauzele. Leticia Primera le primea fericită la cinci metri deasupra ei, pe un tron de carton care în zorii zilei următoare se va afla într-o ladă de gunoi.

— O să vadă ea, o să vadă la anul; se-ntoarce roata – bâigui printre dinți Adelina. Dar o pungă de hârtie zvârlită cine știe de unde se sparse în capul ei și o scăldă în anilină roșie exact în clipa în care trecea regina. A fost un hohot colectiv. Însăși Leticia n-avu decât s-o descopere în mulțime și să râdă. Alberto părăsi poza de statuie și trase un chicot.

A fost doar o clipă. Carul se îndepărta. Adelina își șterse fața cu mânecile. Ridică ochii spre balconul din care Osorio își arătau prin semne regretul pentru întâmplare și o îndemnau să urce. Atunci o potopi un nor de confeti care se lipi de pielea umedă. O luă din loc, încercă să fugă. Dar defilarea se terminase, străzile gemeau de salvadoreni din Morazán, de băieți languroși, de fumători de marihuana, de necunoscuți ostili cu glugi, care aruncau într-una confeti în gura ei întredeschisă din pricina gâfâielii, dansau înaintea ei ca să n-o lase să treacă, îi striveau sânii cu mâinile, îi suflau limba-soacrei în față, o plesneau cu vârguțe.

Și Alberto se îndepărta tot mai mult și nu cobora din car să-i ia apărarea, s-o răzbune, să-i deschidă drumul cu spatele lui. Iar Guillermo la Boca del Río, deja turtit după a opta bere, omagia râzând dinainte, vechile bancuri deocheate ale viceamiralului. Și de după măștile lui Dracula și Frankestein apăreau Aziyadé și Nadir ca să țopăie împrejurul ei, s-o hăituiască, s-o izbească din fugă, cântând, cântând ceva care-ți strângea inima, un improvizat refren interminabil: — A Adelină/ ți-au dat cu anilină/ ca să nu iei Slăbitină/ caa sââ nuu ieei Slââbiitinâââââ.

I-a plesnit și i-a lovit cu picioarele iar copiii au încercat să i-o întoarcă, însă o satană și o doña Inés i-au despărțit, Aziyadé și Nadir plecară fredonând cântecelul. Adelina își putu continua fuga până când în sfârșit urcă scările și-și găsi odaia vraiște:

Oscar fusese acolo cu prietenii lui dintr-a noua de baseball, Oscar intrase acolo cu banda lui, Oscar nu se dusese la Boca del Río, Oscar mersese să vadă defilarea...

Văzu caietul pe jos, deschis și pipăit de degetele lui Oscar, de mâinile celorlalți. Pe paginile ultimei scrisori erau urme de degete, pasta întinsă, hârtia șifonată, pete mari de anilină roșie. Ce-or mai fi râs, ce s-or mai distra și acum, aruncând pungi de anilină în obrazul oamenilor, pumni de confeti în guri, dând cu ouă în capul trecătorilor, travestiților, privitorilor.

— Târâtură afurisită, pitic codoș, javra javrelor. Să dea Dumnezeu să te zvânte-n bătaie, să te trimită la toți dracii și să te duci învârtindu-te ca o târâtură ce ești; să dea Dumnezeu să crăpi, să dea Dumnezeu să crăpi și tu și târfa de Leticia și gioarsele alea de Osorio și cretinul de cadețel de rahat și porcăria de carnaval și toată lumea.

În timp ce vorbea, țipa și gesticula furioasă, încercă să-și rupă caietul de scrisori; apoi călcă în picioare bucățile rupte, dădu de perete cu flaconul de fard, cu rimelul, cu sticla de colonie Sanborns.

Se opri și în oglinda înrămată cu figurile din Walt Disney își privi părul roșu, ochii verzi, obrazul livid, plin de anilină, unsoare, confeti, rimel, transpirație, fard, lacrimi. Se prăbuși în pat hohotind, zicându-și: – O să vedeți voi, o să vedeți voi la anul!

În românește de Doina BĂGHINĂ

https://biblioteca-digitala.ro / http://bibmet.ro

Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ

Mortul vesel

Gospodinele din La Sierpe își fac cumpărăturile atunci când moare cineva. Priveghiul este centrul activității comerciale și sociale a unei regiuni ai cărei locuitori nu au altă ocazie să se întâlnească - să se adune și să se distreze, unde tinerele fete să-și aleagă viitorii soți ori flăcăii să-și aleagă viitoarele neveste - decât cea pe care le-o oferă moartea unei persoane. Și astfel, priveghiul este un pitoresc și zgomotos spectacol de târg, în care lucrul cel mai puțin important, circumstanțial și anecdotic îl constituie cadavrul.

Cînd o persoană moare în La Sierpe, alte două pleacă la drum în sensuri contrare: una spre Guaripa, să cumpere sicriul, iar cealaltă spre interiorul mlaștinei, ca să dea de veste despre decesul survenit. În casa celui decedat pregătirile încep prin a face curățenie în curte și prin strângerea tuturor obiectelor care ar putea să-i încurce pe vizitatori să se miște în voie. În colțul cel mai îndepărtat, unde să nu constituie un obstacol, unde să incomodeze cel mai puțin, mortul este culcat pe pământ, întins pe două scânduri. Pe înserat, oamenii încep să sosească. Se duc direct în curtea casei și instalează pe lângă gard tarabe cu vechituri, cu pește prăjit, cu loțiuni ieftine, cu gaz și chibrituri. Căderea nopții găsește curtea transformată într-o piață publică, în centrul căreia se află o uriașă covasă plină cu rachiu distilat în regiune, în care plutesc numeroase vase mici făcute din trocuri de dovleac verde. Covasa și prezența mortului sunt singurele contribuții ale familiei acestuia.

Plângerea mortului - una din activitățile care pe litoralul atlantic oferă nuanțe dintre cele mai curioase și extravagante - este pentru cei din La Sierpe o ocupație ce nu corespunde familiei celui decedat, ci unei femei care datorită vocației și experienței se transformă într-o bocitoare profesionistă. Rivalitatea printre cele care practică această meserie îmbracă anumite caractere deosebit de alarmante și de multe ori are consecințe sumbre.

Geniu de bocitoare printre bocitoarele din La Sierpe a fost Pacha Pérez, o femeie autoritară și slăbănoagă, despre care se spune că diavolul a transformat-o în șarpe la vârsta de 185 de ani. Pacha Pérez a fost înghițită de legendă. Nimeni n-a mai avut o voce ca ei și nici nu s-a mai născut vreodată în încâlcitele mlaștini din La Sierpe o femeie care să aibă, ca ea, facultatea halucinantă și satanică de a condensa într-un bocet toată povestea unui om mort.

Bocitoarele nu intervin pentru a jeli mortul decât în cinstea vizitatorilor de vază. Când mulțimea observă prezența cuiva care prin poziția sa economică este considerat în regiune ca un cetățean cu merite deosebite, este înștiințată bocitoarea căreia îi vine rândul la jelit. Ceea ce urmează apoi este un episod în întregime teatral: propunerile comerciale se întrerup, femeile care îngrijesc focurile din vetre și cele de la tarabe devin tăcute, în așteptare, cu ochii ațintiți spre centrul curții, unde bocitoarea, cu mâinile ridicate spre cer și fața crispată dramatic, se pregătește să plângă. Într-un lung și săgetător strigăt, cel recent sosit ascultă atunci povestea cu momentele sale bune și rele, cu virtuțiile și defectele sale; povestea mortului care putrezește într-un colț, înconjurat de porci și găini, așezat cu fața în sus pe două scânduri.

Ceea ce seara era o veselă și pitorească piață, în zori începe să alunece spre tragedie. Covasa a fost umplută de mai multe ori și tot de atâtea ori consumat tulburatul său rachiu. Atunci conversațiile se fac cu noduri, noduri strânse, de nedesfăcut, care ar rupe pentru totdeauna relațiile unei umanități intoxicate de alcool, dacă în acel moment n-ar ieși la suprafață, cu teribila sa putere, contrariata importanță a mortului. Înainte de ivirea zorilor cineva amintește că în casă se află un cadavru. Și atunci, ca și când știrea s-ar afla pentru prima dată, se suspendă toate activitățile iar un grup de bărbați beți și de femei obosite gonesc porcii, sperie găinile și târăsc scândurile cu mortul spre centrul curții pentru ca Pánfilo să se roage.

Pánfilo este un bărbat înalt ca bradul și puțin cam afemeiat, care acum are în jur de cincizeci de ani, din care treizeci a asistat la toate priveghiurile din La Sierpe și a spus rugăciuni numărând mătănii tuturor morților. Virtutea lui Pánfilo, ceea ce l-a făcut să fie preferat dintre toți cei ce spun rugăciuni în regiune, este faptul că mătăniile sale, misterele și rugăciunile sale sânt inventate de el însuși într-o originală și complicată folosire a literaturii catolice și a superstițiilor din La Sierpe. Pánfilo, care nu are adresă cunoscută, ci trăiește în casa ultimului mort până când află despre unul nou, se așează în fața cadavrului ținând cu mâna dreaptă ridicată contabilitatea misterelor. Există un moment de mari dialoguri între cel ce se roagă și asistența care răspunde în cor: „Ia-l cu tine", de fiecare dată când Pánfilo pronunță numele unui sfânt, aproape întotdeauna inventat de el. Pánfilo are abia cincizeci de ani dar, așa cum s-a întâmplat și cu Pacha Pérez, are deja legenda atârnată de gât.

Sicriul sosește înainte de ivirea zorilor. Atunci ambianța se transformă pentru că ceva pare să indice celor din La Sierpe că ceea ce dă morții o dimensiune de groază nu este, așa cum ar trebui să fie cadavrul, ci lada mortuară pe care dulgherul din Guaripa o fabrică în grabă, cu scânduri prost bătute în cuie și fără să le dea la rindea, de fiecare dată când din mlaștini apare un om cu o funie tăiată pe măsura mortului. La orice oră din zi sau din noapte la care un mesager din La Sierpe ar bate la ușa dulgherului din Guaripa, omul se scoală repede, dispus să muncească, deoarece știe că oricât de expeditiv ar fi mesagerul, cel ce are nevoie de sicriu stă de cel puțin șase ore azvârlit într-un colț, putrezind printre porci și găini.

Odată așezat mortul în ladă, oamenii își strîng mesele și tarabele și se duc la casele lor pentru a se întoarce după nouă nopți la casa celor îndurerați, ca să repete petrecerea.

Prin tradiție, morții din La Sierpe sunt îngropați în Guaripa. Nu este necesar să se conformeze maniei de completare a formulelor din registrul civil, nici să se ceară permis pentru a ocupa loc în cimitir. Acolo se află înghesuiți și încâlciți sub o grămadă de cruci, bărbați, femei și copii anonimi, victime ale malariei și ale dizenteriei. Sau corpurile umflate și diforme ale unuia din fiecare zece mușcați de șarpe. Numai cadavrele celor înecați sau omorâți cu lovituri de satâr nu se odihnesc în umedul și strâmtul cimitir din Guaripa. Primii sunt lăsați neîngropați, spre plăcerea vulturilor, pentru că moartea celui înecat este necurată în straniul cod moral din La Sierpe. Pe ceilalți îi îngroapă cei ce-i găsesc în drum, după ce le sapă o groapă în care corpul să se poată odihni în șezut.

Cadavrul este însoțit până la Guaripa de bărbați și femei voluntare, care o fac din afecțiune față de mort, din considerație față de cei îndurerați ori, pur și simplu, pentru a continua petrecerea. Sicriul este legat de patru pari și dus pe umeri prin mlaștini, pe cărările mai puțin adânci, în așa fel încât apa să nu le treacă mai sus de brâu celor ce-l transportă. Corpul este urmat de un cortegiu de bărbați purtând trocuri pline cu rachiu și de femei cu copii și animale, căci însoțitorii celui decedat profită de ocazie pentru a face negustorie în Guaripa. Dar călătoria durează dublu decât una normală, deoarece este o călătorie cu stații prelungite, în care mortul ajunge din nou lucrul cel mai puțin important.

Acolo unde întâlnește o casă, alaiul se oprește să tăifăsuiască, să bea cafea și rachiu. Dacă mai mult decât sete le este foame, proprietarii casei improvizează un prânz prin sacrificarea unui porc sau a câtorva găini, drept contribuție la doliu. Dar motivul călătoriei nu pătrunde în casă: mortul este abandonat într-un loc îndepărtat de gardul casei, de unde să nu ajungă acra dovadă că are mai mult de douăzeci și patru de ore.

Din locul cel mai puțin depărtat din La Sierpe până la primele case din Guaripa îndurerații cei mai grăbiți nu pot transporta un mort într-o zi. Încărcătura este destul de incomod de dus prin mlaștină. În general, un cadavru care-și părăsește casa însoțit de o jumătate de duzină de persoane ajunge la Guaripa urmat de un grup de peste douăzeci de oameni, căci de-a lungul drumului se încorporează alaiului toți aceia care și-au amânat o călătorie din lipsa unei bune tovărășii de drum. Sau o petrecere amânată din lipsa unei ocazii. Timp de o zi și-o jumătate din noapte, în cel mai bun caz, grupul se bălăcește prin mlaștină, deschizând cărări, bând, pălăvrăgind, conducând o ladă printre ale cărei încheieturi iese duhoarea grea a mortului. Numai când ajung pe pământul uscat al Guaripei cei îndurerați încearcă să recupereze timpul pierdut și încep să alerge.

Acela nu este un capriciu. Este o ceremonie. Cine a auzit vorbindu-se de La Sierp a aflat și despre una din practicile sale cele mai patetice: *mortul vesel*. Este dramatica ceremonie prin care cadavrul dă de știre celor ce-l duc spre mormânt, dacă este mulțumit ori nesatisfăcut de starea sa.

Cum cadavrul nu este înfășurat în giulgiu, ci așezat într-o ladă făcută după măsuri imprecise, corpul nu se ajustează întotdeauna în sicriu. Când cortegiul începe să alerge pe terenurile uscate ale Guaripei cadavrul deranjat din dichisul lui se lovește de scânduri, în ritmul trapului vesel al celor ce-l conduc. În anumite ocazii corpul, mai mare decât lada strâmt făcută, n-are loc să joace în lăuntrul ei și purtătorii săi consideră tăcerea acestuia drept o mărturisire a lipsei sale de comoditate în moarte. Dar în majoritatea cazurilor cadavrul lovește pereții lăzii, capătă și păstrează ritmul alergării. Acest semnal grăbește bucuria alaiului și stimulează petrecerea.

„Merge vesel mortul ! Merge vesel mortul! " strigă atunci simplii locuitori din La Sierpe, care irup gâfâitor și fericiți pe șoseaua Guaripei, unde vin să îngroape un mort maltratat și descompus. Cadavrul unui om care a fost drept și care trâmbițează cu puternice și ritmice lovituri de cap în scânduri, că se simte fericit în paradis!

În românește de *Ana Vădeanu*



Marinarii răzvrătiți la Hispanola sînt executați de Columb (Din Americae Pars IV, Frankfurt 1594)

IMAGINEA ACTUALĂ A LUI GARCÍA MÁRQUEZ

Gabriel García Márquez, cel mai celebru și reprezentativ narator al Americii latine – nu cel mai mare, pentru că există Borges și Sábato –, nu putea lipsi de la solemna întâlnire a Lumii Noi cu ea însăși, de la meditație asupra chipului ei de azi asupra rosturilor ei de mâine, căci *aceasta* înseamnă sărbătorirea descoperirii Americii, acum 500 de ani. Printr-o fericită coincidență, 1992 găzduiește de asemenea două importante aniversări marqueziene: în primul rând omagierea scriitorului care la 6 martie a împlinit 65 de ani dintr-o existență în care s-au succedat și chiar au coexistat sărăcia, anonimatul, aventura, extravaganța, bucuria și harul de a fabula, iar la sfârșit, copleșitoare, faima, iar în al doilea rând omagierea operei lui fundamentale, *Cien años de soledad (O sută de ani de singurătate)*, apărută acum 25 de ani, la Buenos Aires, tradusă în 30 de limbi, tipărită apoi în zece milioane de exemplare și așezată de critică alături de *Cartea Facerii, O mie și una de nopți* și romanele cavalerești, ceea ce nu o împiedică să fie și un foarte modern și poetic „tratat de descompunere", dar – curios! – o descompunere exuberantă, seducătoare, pe cînd altele...

Totodată, anul 1992 a marcat și culmea exegezei marqueziene prin apariția, la Bogotá, a unei cărți impunătoare (424 pag.), alcătuită dintr-o selecție de studii și articole solicitate de la scriitori mondiali consacrați ca Salman Rushdie sau Jorge Amado și de la șefi de state și personalități internaționale dotați cu remarcabile calități literare ca Alfonso López Michelsen, ex-președintele Columbiei. Din Europa centrală și orientală este prezent numai un hispanist român, membru al Academiei de Limbă a Columbiei, care semnează un studiu despre *Gabriel García Márquez și ispita proteică. Literatorul* va reveni asupra acestui fapt literar, deoarece el acreditează altă imagine a noastră în străinătate – benefică, prețuită – decât cea obișnuit și injust colportată.

Purtând titlul de rigoare, *Omagiu lui Gabriel García Márquez*, această carte excepțională reproduce, în subtitlu, cuvintele prin care autorul însuși explică ce se scrie, de ce născocește minunile și minunățiile macondiene: „... pentru ca prietenii mei să mă iubească mai mult". Cel care a realizat această carte monumentală, erudită, dar în același timp vie, îndrăzneață, este poetul, eseistul și criticul columbian J.G. Cobo Borda, cunoscut cititorilor români (v. *Contemporanul* din 23 VIII 1991) și, desigur, o pleiadă strălucită de colaboratori prestigioși, ei înșiși creeatori de cea mai înaltă valoare (Arturo Uslar Pietri, Germán Arciniegas, Carlos Fuentes, Jorge Edwards, Angel Rama, Regis Debray și alții) care au dus la bun sfârșit o muncă pe cât de grea, pe atât de necesară: aceea de a adânci și înnoi exegeza operei marqueziene, în lumina valorilor epocii actuale și sub perspectiva deschisă de prăbușirea comunismului și dezmembrarea Uniunii Sovietice. Se știe că opera lui García Márquez – spre deosebire de aceea a lui Neruda, de pildă – nu este efectată conținutistic de simpatiile lui socialiste sau direct comuniste. Printr-un fel de pudoare auctorială, el și-a afișat gusturile ideologice numai în articole, interviuri și discursuri festive, inclusiv în cel rostit la primirea premiului Nobel. Gabo a despărțit întotdeauna arta și politica. Și totuși... Studiile autorilor menționați dezvăluie prin analize profunde și de mare finețe, pe de o parte implicațiile populiste ale modelului narativ făurit și ilustrat de romancier, trecerea în mitologia latino-americană a unor fapte sociale (capitalism invadator, greve, aberații dictatoriale) în versiunea lor de stânga, dar pe de altă parte scriitorul valorifică artistic acest material în direcție contrară, conservatoare, arhetipală. Simțind poate contradicția, în ultimile sale romane (*Iubirea în vremea holerei* și *Generalul în labirintul său*), Gabriel García Márquez abandonează temele cu caracter social-politic și se mută în umanul paroxistic, liminar, patetic sau burlesc: iubirea absolutizată sau agonia eroică, unde, în ambele, „ghiara leului" se face încă simțită, orice s-ar spune.

Acum, „après dix ans", imaginea laureatului premiului Nobel, este deci, trinară, formată din abandonare, păstrare și transfer. Putem deosebi trei regiuni: cea dintâi, după propria-i mărturisire, e dată de abolirea adeziunilor lui la sovietism și la regimurile comuniste, fără a renunța, psihologic, la prietenia cu Fidel Castro. Romanciierul concediază pe combatantul politic. A doua regiune conservată, constă în capacitatea de transfigurare a realității, în continuarea procedurii de mitificare. A treia, transferatoare, înseamnă abordarea, cu mijloacele unui realism dezinvolt, mai domol, dar, totuși colorat cu ingrediente umoristice sau atroce, a unor zone în care importante nu mai sunt puterea și revolta socială, ci răscumpărarea și salvarea, de obicei ratate. Împrejurări personale – operația gravă suferită de curând – fac de-a dreptul emoționantă această mutație spre mai uman.

Ruxandra Maria GEORGESCU

https://biblioteca-digitala.ro / http://bibmet.ro

MALCOLM BRADBURY

MAI APROAPE DE HAOS

(Romanul american în anii optzeci)

În 1989, bătrânul „nou jurnalist" Tom Wolfe, plutind încă pe aripile succesului de public al cărţii sale despre New York, *The Bonfire of the Vanities* (1988), a publicat în revista *Harper's* un articol extrem de controversat: „Urmărind vânatul cu un milion de picioare: Un manifest literar în sprijinul noului roman social". Acest articol – fiind, în primul rând, o relatare despre metodele folosite de autor pentru a-şi prospecta, documenta şi scrie romanul – descrie modul în care un „nou jurnalist", care repudiase cândva romanul drept o formă „plictisitoare", a ajuns să compună unul, şi încă mai bine decât contemporanii săi. Textul mai cuprinde şi un atac prin surprindere asupra romancierilor americani din cele două decenii anterioare, care şi-ar fi neglijat îndatoririle profesionale, încercând „să-şi stabilească o poziţie avangardistă, foarte îndepărtată de realism". Induşi, pare-se, în eroare de articolul lui Philip Roth din 1961, „Ce înseamnă a scrie roman american", în care se făcea observaţia că realitatea americană depăşeşte talentul scriitorului, că absurdităţile ei sunt mult deasupra capacităţii de invenţie a oricărui autor, aceştia s-au distanţat de tematica reală a epocii – dezvoltarea materială energică, conflictele crescânde de natură etnică sau sexuală, transformarea multi-etnică a societăţii americane – până când, din fericire, însuşi Wolfe a găsit timp să le vină în ajutor şi să pună capăt degringoladei.

Wolfe ne încredinţează că a crezut dintotdeauna că „viitorul romanului rezidă într-un realism extrem de minuţios, bazat pe reportaj, un realism mai temeinic decât variantele curent practicate...", că misiunea romancierului nu este „să lase în pace fioroasa sălbăticiune, materialul, cunoscut şi sub denumirea de viaţa din jur, ci să procedeze aşa cum procedează – sau ar trebui să procedeze – ziariştii, adică să lupte cu sălbăticiunea şi s-o îmblânzească". Metoda lui Wolfe de a se lua la trântă cu sălbăticiunea simplă sau, cum el însuşi spune, „frontală". El este tentat să scrie un roman social masiv, în tradiţia lui Balzac, Dickens, Zola, dar mai ales Thackeray (căruia îi şi face o reverenţă în titlu), o satiră documentată a moravurilor, moralei, banilor, ipocriziei şi vanităţii. Este însă limpede că acest tip de abordare datorează şi mai mult romanului urban american (Dreiser, Dos Passos, James T. Farrell şi mai vechiul, dar nu mai puţin ambiţiosul Thomas Wolfe), precum şi, într-o măsură chiar mai mare, celor două convenţii principale ale reportajului contemporan: tehnica repertorială, solid investigată, de a te concentra asupra unei probleme sociale, pe de o parte, şi metoda subiectivă a jurnalistului „cu stil", preocupat de tendinţe, personalităţi sau poze, de ceea ce Wolfe numeşte „plutografie", pe de altă parte.

Cu aceste resurse şi cu un talent satiric de virtuoz, Wolfe ne-a dăruit un impresionant roman despre New York City în anii optzeci – o citadelă dezbinată a capitalismului frenetic, a banilor şi a goanei după „stil", a ostilităţii dintre clase, etnii şi sexe, a conflictelor rasiale şi a crimelor, a corupţiei din domeniile financiar, juridic şi politic. Cartea este o „plimbare prin cartierul sălbatec" întreprinsă de un romancier a cărui proprie identitate social-culturală se revendică din lumea afluentă şi stilizată pe care o analizează. Din această cauză a fost, în mod firesc, citită ca o expresie a noului republicanism literar, ca reflectare a perioadei Reagan, mai suplă, mai eficace şi mai răutăcioasă, când „liberalism" a devenit un cuvânt hulit, iar „declasat" unul acceptabil. Cartea se ocupă cu o Americă a fisurilor şi discordiei, având teritorii aflate în conflict şi graniţe obscure, a căror traversare duce la prăbuşirea identităţilor. Wolfe a recunoscut mâhnit că realitatea poate întrece chiar şi talentul său, conflictele şi corupţia pe care le-a satirizat rămânând mult mai în urmă imediat după publicarea romanului.

O mare parte a trăsăturilor romanului pot fi întâlnite în manifestul realist al lui Wolfe. Are stil, este conservator, actual şi contestabil. Adoptând o poziţie evident postmodernă, Wolfe pretinde că romancierii contemporani s-au pierdut într-o serie de experimente introspective, pe care nu ezită să le numească: romane ale absurdului, romane realist-magice, romane de păpuşar, romane neo-fabulatorii, romane minimaliste, romane de „K-mart" (cu decoruri rurale de tipul „Rustic Septic Tank"). Ceea ce indică o bună cunoaştere a scenei literare – nu degeaba a făcut Wolfe studii de americanistică – şi nu ne induce complet în eroare. Dar, ca manifest pentru o direcţie literară, se poate spune că vine cam târziu, că observă cu acuitate ceea ce a fost deja observat şi chiar efectuat. Nu numai că o mare parte a prozei anilor şaizeci şi şaptezeci a fost mult mai implicată în problemele istorice şi sociale decât reiese din dezbaterile critice ce au însoţit-o, dar pledoaria pentru realism, sau pentru o formă a acestuia, n-a lipsit niciodată cu adevărat, pe tot parcursul secolului nostru modernist, postmodernist şi de aceea probabil anti-realist.

Iar când s-a dispersat fumul produs de bătăliile culturale, când s-au risipit norii de camuflaj din jurul Pentagonului, iar anti-cultura a cedat locul noului conservatorism, s-a văzut limpede că mulţi membri ai mai vechii armate neorealiste din epoca pre-post-modernă continuă să se afle la posturile lor. Bellow, cel mai mare romancier american, un explorator reprezentativ al bizantinismului urban, a continuat să publice în apropierea coastelor realului, iar Roth, în romane ca *The Counterlife* (1986) şi *The Facts* (1988), a analizat în continuare echilibrul dintre datele reale şi angajările fictive. Bellow n-a pierdut ocazia să militeze pentru realism, în special în cuvântarea de acceptare a premiului Nobel, din 1976, în care critică *le nouveau roman*. În *Matters of Fact and of Fiction* (1977), Gore Vidal a pus de asemenea sub semnul întrebării experimentalismul de „sală de clasă" a romanului contemporan, în timp ce John Gardner, care a servit bine postmodernismul prin cărţi ca *The Sunlight Dialogues*, a publicat, în 1978, *On Moral Fiction*, care a lansat o nouă controversă, argumentând împotriva literaturii ca „limbaj pur".

De fapt, construirea de punţi între „real" şi „fictiv", între familiar şi necunoscut, a fost un aspect important al tendinţei numite astăzi „postmodernă" – după cum dovedeşte proza unor Coover şi Doctorow, apoi a lui Walter Abish şi Paul Auster. Nu este de mirare că, în era noului istorism, examinarea relaţiei dintre real şi imaginar a ajuns să fie considerată o sarcină importantă a scriitorilor. Dacă se poate susţine, cu destul temei, că în anii şaizeci şi şaptezeci muzeul imaginar al prozei americane a devenit un bâlci al parodiilor, că a predominat *scriptibilul* şi că multe genuri americane – romanul sudic, romanul gotic, romanul regional, romanul iudeo-american, romanul negru, science-fiction, *thriller*-ul şi romanul poliţist – au dobândit, parcă, un caracter de pastişă („parodie albă, statuie cu ochi orbi", scria Frederic Jameson), acest lucru poate fi interpretat ca o dovadă că am trăit într-o epocă a hiperrealităţii şi a referenţilor pierduţi; dar de asemenea se poate spune că reflectă atmosfera polivalentă, multiculturală a unei epoci îngrijorate de puterea istoriei şi de agresivitatea realităţii. De fapt, discriminarea operată în anii şaizeci, între „realism" şi „experiment", avea să devină curând mai puţin credibilă ca descriere a prozei contemporane, mai ales când s-a văzut clar că această tranziţie nu era un fenomen exclusiv american.

Astfel, noul roman al Americii Latine, de la Márquez şi Vargas Llosa la Puig sau Cortázar, cel al unei Europe devenite mai multiculturală (cu scriitori ca Salman Rushdie, Kazuo Ishiguro, Timothi Mo) şi mai ales al Europei Răsăritene fac dovada unui fond tot mai bogat de resurse narative şi amalgamuri estetice, a unui sentiment crescând că fantasticul, sau hiper-realul, sunt ele însele forţe cu caracter istoric, aspecte ale realităţii. Escamotarea convenţiilor realiste, în special în scrisul est-european, arăta Milan Kundera, nu are semnificaţia unei evadări din real, ci a unei „investigări a condiţiei umane într-o lume devenită o capcană". Recursul la fantastic nu este o formă radicală de contestare a realului. Nu ne surprinde, aşadar, o terminologie nouă, evazivă, care, întorcând spatele antirealismului pur şi devotamentului faţă de „ficţionalitate", vorbeşte, prin diferite paradoxuri aparente, de realism experimental, de foto-realism, hiper-realism, realism critic, realism fantastic, realism magic şi porno-realism.

Într-adevăr, ultima parte a deceniului opt şi deceniul nouă a fost perioada când manierismele prozei postmoderne păreau că se apropie din ce în ce mai mult de o realitate absurdă. Şi fără îndoială că n-a existat o indicaţie mai clară a acestui proces în romanul american decât tendinţa pe care Bill Buford o numeşte, în *Granta*, „realism murdar", iar Tom Wolfe îi spune „realism de K-mart", realism care, în cele din urmă, a dat tonul anilor optzeci. Aceasta este proza produsă de Raymond Carver, de Richard Ford sau Tobias Eolff, în care surprinderea directă, realistă, a banului, a „obişnuitului" – lumea restaurantelor cu gustări rapide, a complexelor comerciale, a parcurilor de rulote – este redată cu limpezime, prin mijlocirea *understatement*-ului asezonat cu angoasă. Opera lor, şi aceea a altor scriitori din aceeaşi grupare, ca Bobbie Ann Mason (*In Country*, 1985) sau Jayne Ann Philips (*Machine Dreams*, 1984) pare forţată să devină sobră şi realistă, adeseori, de forţe sau experienţe foarte diferite de „bazinul septic rural" – războiul din Vietnam, tehnologia erei cosmice, alienarea caracteristică unei epoci dominate de *mass media* şi de bunurile de consum. Exact aşa cum Richard Ford vorbeşte, în *The Sportswriter* (1986) despre „viaţa normală, lipsită de aplauze, a noastră, a tuturor", Mason afirmă că scrie despre cei aflaţi dincolo de rapoartele ficţionale obişnuite, despre „şocul cultural pe care îl putem simţi din cauza izolării geografice sau economice".

„Nu există nimic de ce să se teamă un om, îşi spuse, dacă înţelege istoria". Astfel se încheie *A Flag for Sunrise* (1981) de Robert Stone, un roman având ca subiect aventuri politice în America Centrală, scris de un autor cu talent şi forţă, ale cărui începuturi gazetăreşti sunt la fel de semnificative ca ale lui Wolfe. „A înţelege istoria – nu doar în străinătate, ci în atmosfera sobră a spaţiului rural sărăcit al anilor optzeci, sau în oraşele americane violente – înseamnă, se pare, a te descurca într-o lume în care realităţile falsificate au înlocuit experienţa autentică. Sentimentul general al banalităţii, al vidului predomină nu numai la Carver sau Ford, ci şi la scriitoare ca Ann Beattie sau Alice Adams, care tratează destine urbane mult mai bine situate. Iar viaţa accelerată din Manhattan – Wolfe este departe de a fi descoperit cel dintâi bizantinismul marelui oraş ultramodern – nu aduce nici o uşurare, după cum arată romanele lui Bret Easton Ellis sau Jay McInerney. „În realitate, nu doreşti să fii în realitate, doreşti să fii în ficţiune", i se spune eroului-redactor al cărţii lui Mc Inerney, *Bright Lights, Big City* (1984), când încearcă, fără succes, o mutare de la Departamentul Verificărilor Literare la Departamentul Ficţiunii. Nu e singurul care-şi caută scăparea. Actualitatea agitată, presiunile, violenţa mecanizată şi întâmplătoare a vieţilor obişnuite devin accentele puternice ale prozei anilor optzeci.

Aceste accente sunt surprinse mai ales de Don DeLillo, considerat a fi unul dintre cei mai buni şi mai reprezentativi romancieri ai deceniului nouă. DeLillo, adesea scânteietor de amuzant, scrie despre banalitatea şi plictiseala suprarealistă, ale unei culturi americane potopite de obiecte, imagini şi sisteme de comunicare în masă, unde „tot de ce avem nevoie, dacă nu e mâncare sau amor, se găseşte chiar aici, pe rafturile cu publicaţii de scandal", unde, cum scrie el în *Ratner's Star* (1976), „existenţa este eliminată de dedesubt, de la nivelul fricii, din meleul obsesiilor, din cel mai dureros canal al conştiinţei de sine", iar dezastrele ecologice, asasinatele politice şi urmările în automobil sunt arma caracteristică a vieţii americane. Însăşi realitatea devine o fantezie absurdă, o paradigmă ficţională ce acordă extremelor şi catastrofelor un loc de frunte în spaţiul aparent al realului. Jerome Klinkowitz vorbea despre „un roman american de moravuri", marcat de „realismul experimental", în cadrul căruia vieţi convenţionale sunt reprezentate ca depinzând de forţe ce le planifică cursul şi le încarcerează, nu o dată cu o notă de ironie amară şi detaşată.

Nici termenul „realism experimental" nu este rău pentru preocuparea constantă – a autoarelor feministe şi a scriitorilor etnici sau homosexuali de la sfârşitul deceniului opt şi din deceniul nouă – faţă de omniprezenta problemă a „reprezentării". În linii mari, „postmodernismul" păruse a fi o afacere masculină, deşi i s-au asociat lucrările unor scriitoare (romanele lui Susan Sontag, *The Bell Jar* de de Sylvia Plath, 1963). Există însă prea puţină atractivitate pentru scriitoare şi autori de diferite apartenenţe etnice în conceptul lui John Barth de „literatură a epuizării", care pleacă de la premisa că au fost folosite toate subiectele, că tradiţia narativă este epuizată, iar scriitorul contemporan trăieşte într-o epocă a pastişei. Dar, ca să pornim de aici, dacă multe opere importante (de Marilyn French, Mary Gordon, Gail Goodwin etc.) par a spune că nevoia de reprezentare pe genuri presupune o reîntoarcere la realismul social, literatura feministă s-a diversificat prompt, acaparând şi alte genuri, experimentând diferite convenţii narative şi arhetipuri ale unei literaturi americane dominate în mare măsură de imagistica masculină. Autoare ca Ursula Le Guin şi Marge Piercy folosesc *science-fiction*-ul şi romanul gotic pentru a explora probleme feminine şi feministe, în vreme ce Joyce Carol Oates, în peste cincizeci de romane, a întrebuinţat şi reconstruit aproape toate formele şi genurile existente.

Astăzi este limpede că repertoriul romanesc contemporan constă din glasuri foarte diferite şi pluri-direcţionale, implicând atât confluenţe generice elaborate, cât şi o insistentă căutare a originilor. Acest lucru are o importanţă deosebită mai ales pentru scriitorii ce cred că propriile lor tradiţii sunt atât polifonice, cât şi într-o stare când se cer revigorate – de exemplu, scriitoarele de culoare, care au toate motivele să creadă că tradiţia lor este de două ori reprimată. Dintre aceste numeroase romanciere, ce mai reprezentativă este, fără îndoială, Toni Morrison, a cărui proză are rădăcini literare, dar şi orale, forţă mitopoetică şi suflu epic. Opera ei a fost, oarecum firesc, încadrată în „realismul magic", deoarece foloseşte, fără inhibiţii, alegoria, legenda, mitul literar şi arhetipurile, precum şi procedee poetice sau melopeice, pentru a risipi întunericul ce învăluie viaţa negrilor. Opera lui Alice Walker tratează reprimarea socială îşi sexuală în mod direct, conţinând,

Notă de plată semnată de Amiralul Colon

https://biblioteca-digitala.ro / http://bibmet.ro

totodată, o aspiraţie estetic-spirituală pentru transcendenţă.

Proza scrisă de negri nu este, însă, unicul domeniu în care femeile joacă un rol de frunte în încercarea de a construi nu doar o reprezentare, ci o identitate culturală, asumându-şi sarcina de a consemna experienţa contemporană şi de a recupera istoria şi miturile. Scrierile lui Maxine Hong Kington, Louise Erdrich şi ale altor romanciere se remarcă prin amalgamul de realism social, legendă şi mit. Ele sunt tipice pentru o perioadă în care naraţiunea se desparte de experimentul anti-realist, îndreptându-se spre social, când se operează translaţia de la mitografia abstractă la miturile diferitelor popoare americane, perioadă în care ideea unei revoluţii formale sau experimentale a fost înlocuită – aşa cum şi în proza homosexuală sau lesbiană a unor Marge Piercy, Joanna Russ, Edmund White, David Leavitt – de noţiunea de „a vorbi deschis".

O mare parte a acestor scrieri mai conţine încă o cantitate considerabilă de explorare şi invenţie estetică, o reminiscenţă puternică a experimentalismului anterior. Dar cel mai important aspect al artei narative contemporane este că ea construieşte, cu mijloacele prozei de imaginaţie, un univers american ce a devenit multiplu şi variat, nu numai în ceea ce priveşte modalitatea de exprimare, ci mai ales în sursele acestei modalităţi: abundenţa miturilor şi fabulelor etnice şi regionale, diversitatea poveştilor şi fanteziilor ce pot fi opuse presiunilor inhibante ale vieţii americane contemporane.

Lumea, aşa cum este ea cartografiată de romancierii americani contemporani, arată altfel decât cea explorată de autorii de acum douăzeci de ani, când un val experimental puternic părea să transforme proza americană şi să inaugureze o nouă perioadă estetizantă. Romanul de azi are o înfăţişare haotică. În linii mari, s-a apropiat de realism (care, prin însăşi natura sa, este haotic, caracterizat mai degrabă prin conţinut decât prin efectul estetic). Caracterul lui variat este dat, în bună măsură, de reîntrebuinţarea genurilor încetăţenite, familiare şi adeseori comerciale, de la realism la fantezie, de la gotic la mit şi legendă. Se poate aduce, fireşte, argumentul că această multiplicitate, această multi-etnicitate, acest amestec de tipuri reprezintă triumful final al postmodernismului, lărgind muzeul imaginar al acestuia de forme omonime, lipsite de profunzime. Este, fără îndoială, o proză ce nu are seriozitatea socială a realismului secolului al nouăsprezecelea, incapabilă să-şi înalţe edificiul pe fundaţia unor certitudini morale comune, a unor idei împărtăşite despre istorie, societate şi condiţia umană. Posedă, însă, varietatea haotică a realismului, dorinţa acestuia de a explora noduli conflictuali ai vieţii în împrejurări dificile sau ironice, înfiorarea unei constante schimbări. Începând cu mijlocul deceniului opt, a fost din ce în ce mai greu să defineşti variantele romanului american, şi chiar şi mai greu să glosezi pe marginea lor. Dar, în ciuda celor susţinute de Tom Wolfe, e sigur că arta narativă americană contemporană nu şi-a permis să scape din vedere realitatea socială.

(Articol publicat în *T.L.S.*, 22 mai 1992)
În româneşte de
Virgil STANCIU

Mark STRAND

NEVOIA DE POEZIE

Mark Strand s-a născut, din părinţi americani, în 1934, pe Insula Edward, Canada. A urmat cursurile lui Antioch College şi apoi pe cele universitare la Yale şi Iowa.

A debutat editorial în 1964 cu volumul de poeme „Dormind cu un ochi deschis". Acestuia i s-a adăugat: „Raţiunile mişcării" (1968), „Mai întuneric" (1970), „Povestea vieţilor noastre" (1973) şi „Ora târzie" (1978). În 1980 Editura Atheneum îi publică un volum de „Versuri alese", reeditat, în 1990, de Knopf. Tot aici a apărut şi ultimul lui volum : „Viaţa continuă". A mai publicat povestiri, traduceri din spaniolă şi portugheză şi un studiu despre pictorul William Bailey.

În prezent predă la Universitatea din Utah şi trăieşte în Salt Lake City, alături de soţia şi fiul său. În 1990, Mark Strand a devenit cel de-al patrulea „poet laureat" al S.U.A.

Era în 1957. Venisem în vacanţă de la şcoala de artă şi stăteam în camera de zi vis-à-vis de mama. Discutam despre viitorul meu. Mama era de părere că mi-am ales o profesiune dificilă. Voi fi nevoit să lupt în obscuritate şi s-ar putea să treacă ani şi ani de zile înainte de-a fi recunoscut; chiar nici atunci nu există nici o garanţie că voi putea să-mi câştig existenţa mea şi a familiei mele. Ea este de părere că ar fi mai înţelept pentru mine să devin avocat sau medic. În momentul acela îi spun că, deşi abia am început şcoala de artă, efectiv poezia mă interesează cel mai mult. „Dar atunci nu vei putea să-ţi câştigi *niciodată* existenţa", spune ea. Mama este îngrijorată că voi suferi inutil. Îi spun că plăcerile pe care ţi le dă poezia depăşesc cu mult pe cele ce provin din avere şi stabilitate. Mă ofer să-i citesc câteva din poeziile mele preferate din Wallace Stevens. Încep „Ideea de ordine la Key West". În câteva minute, ochii mamei s-au închis, iar capul i-a alunecat într-o parte. Doarme în scaunul ei.

2.

Nu intenţionez să glumesc pe seama mamei mele. Neputinţa ei de a reacţiona aşa cum aş fi vrut eu era, de fapt, specifică majorităţii oamenilor. Ascultarea lecturii poemelor, ca şi lectura lor, este diferită de alte contacte cu literatura. Nimic din ceea ce citim nu ne pregăteşte pentru poezie. Mama mea era o cititoare pasionată de romane şi de cărţi de non-ficţiune. Reacţiile sale faţă de ceea ce citea erau, cred eu, în cunoştinţă de cauză şi bine articulate. Dar în ce măsură este poezia diferită de ceea ce era ea obişnuită să citească? Diferenţa ce-mi vine în minte mai întâi este că contextul unui poem este, probabil, doar vocea poetului – o voce care nu se adresează nimănui în mod special şi nu este susţinută de situaţia sau situaţiile generate de cuvintele sau acţiunile celorlalţi, ca într-o operă de ficţiune. Ceea ce afirmă poetul este un sentiment al sinelui şi nu unul al lumii. El se inventează pe sine, propria sa necesitate sau perseverenţă, tonul, amestecat de înţeles şi sunet se găsesc în vocea poetului. Într-o atare izolare, ea-şi zămisleşte autoritatea. Un roman, dacă este să credem, trebuie să aibă caracteristicile comune cu lumea în care trăim. Eroii săi trebuie să acţioneze de maniere pe care le recunoaştem ca fiind umane, şi s-o facă în locuri şi cu obiecte ce par credibile. Suntem mai bine pregătiţi să citim opere de ficţiune deoarece majoritatea din ceea ce ne spun ele ne este deja cunoscut. Într-un poem, majoritatea din ceea ce ni se spune nu este nici cunoscut nici necunoscut. Lumea lucrurilor sau lumea experienţei ce-ar fi putut da naştere poemului de obicei se estompează pe fundal. Parcă poemul ar înlocui acea lume ca pe o modalitate de a-şi stabili primatul său, afirmându-se în chip straniu în raport cu lumea.

Ceea ce se cunoaşte într-un poem este limbajul său, adică cuvintele pe care le foloseşte. Deşi cuvintele respective par diferite într-un poem. Chiar şi cele mai familiare vor părea stranii. Într-un poem, fiecare cuvânt, fiind la fel de important, există în convergenţă absolută, având o greutate pe care rareori o dobândeşte în ficţiune. (Câteva excepţii notabile pot fi găsite în operele lui Joyce, Beckett şi Virginia Woolf). Cuvintele dintr-un roman sunt subordonate unor felii ample de acţiune sau de caracterizare care împing acţiunea înainte. Într-un poem, ele *sunt* acţiunea propriu-zisă. Iată de ce poemele se relevă de îndată – după unul sau două versuri – şi din acest motiv cititorii de poezie cu experienţă pot spune imediat dacă poemul pe care-l citesc posedă sau nu calităţile cerute. Pe de altă parte, ar fi greu de ştiut multe despre un roman doar după citirea primei sale propoziţii. De obicei este nevoie de câteva zeci de pagini spre a ne atrage interesul şi, în mod paradoxal, el ne atrage atenţia atunci când limbajul său s-a estompat în evenimentele pe care le-a generat. Ne simţim mult mai confortabil la lectura unui roman atunci când nu ne distrage atenţia limbajul lui. Ceea ce dorim, atunci când citim un roman, este să ne familiarizăm cu el. Un poem acţionează invers. El încurajează ritmul lent, ne incită să savurăm fiecare cuvânt. În poezie, puterea limbii se simte în modul cel mai palpabil. Dar într-o cultură care susţine lectura în viteză, pe durata servirii în grabă a mesei, ca şi ştirile fulger şi alte forme abreviate de ingerare, cine mai vrea ceva ce încurajează ritmul lent?



Constantin Brâncuşi: Somn

3.

În pregătirea cuiva pentru poezie, lectura non-ficţiunii nu este de mai mare ajutor decât lectura de romane. Ambii mei părinţi erau cititori avizi de non-ficţiune, căutând informaţii nu doar pentru luminarea lor, ci spre a se simţi stăpâni pe situaţie într-o lume în care aveau puţine de spus. Nevoia lor de certitudine era proporţională cu sentimentul lor de îndoială. Dacă cineva deţinea fapte – sau ceea ce trecea drept fapte – nu numai că putea elimina incertitudinea, dar putea chiar întreţine iluzia că trăia într-un univers fix şi static, într-o lume ce a fost pasivă şi predictibilă şi din care misterul a fost alungat. Nu este de mirare că poezia are ceva ce părinţii mei citeau din amuzament. Ea era duşmanul. Ea re-mistifica lumea pentru ei, încărca certitudinile cu ambiguitate, le incita pofta pentru genul de siguranţă pe care ţi-l dă cunoaşterea. Pentru cititori ca părinţii mei, flirturile poeziei cu vagul, imprevizibilul, chiar cu nonsensul erau şi sunt greu de acceptat. Şi ceea ce ar fi şi mai greu de acceptat este că poezia, în caracterul ei figurativ, în ritmurile sale, susţine o stare de suspens verbal. Poezia este cea mai ademenitoare şi seducătoare performanţă a limbajului, fiind, în acelaşi timp, evazivă, părând chiar să persifleze dorinţa cuiva de reducere, de ordine clară şi accesibilă. Nu este vorba doar de faptul că sunt preferabile variate sensuri unui singur sens dominant; s-ar putea să se comunice ceva de dincolo de „sens", ceva ce-şi are originea nu în poet, ci în prima lumină obscură a limbajului, într-o anumită perioadă a „anteriorităţii". Deci, s-ar părea că deseori lectura poeziei este o căutare a necunoscutului, ceea ce se află în miezul experienţei, dar nu poate fi subliniat sau descris fără a fi modificat sau redus – ceva ce oricum nu poate fi inclus şi, deci, nu este aşa de înfricoşător.

Nu este vorba de cunoaştere, cel puţin nu aşa cum concep eu cunoaşterea ci, mai degrabă, o ocazie pentru încredere, un motiv de consimţământ, o mărturisire a fiinţei. Nu este cunoaştere propriu-zisă, întrucât ea nu este niciodată revelată. Este misterioasă sau opacă şi chiar în acelaşi timp în care ea, de fapt, îl respinge. Acest necunoscut o poate incomoda, obliga să săvârşească lucruri ce-ar putea-o face să pară mai puţin stranie; şi, de obicei, asta înseamnă a inventa un context în care s-o pui, ceva ce contraatacă imaterialităţile poemului. După cum am sugerat, am putea avea de-a face cu originea poemului – din care a apărut locul întunecat. Contextele pe care le construim în apărarea noastră ar putea arunca o anumită lumină, ar putea chiar să explice părţi sau trăsături ale poemului, dar ele nu-l vor înlocui niciodată în deplinătatea exprimării lui. În ciuda puterii sale de a încânta, poemul va rezista întotdeauna la orice cu excepţia înţelesurilor parţiale.

4.

S-ar putea ca, în acea zi din anul 1957, mama mea să fi sesizat acest lucru şi să fi simţit că ea era mai în siguranţă înlăuntrul limitelor propriei sale obscurităţi decât ale celei oferite de Wallace Stevens. Dar nu toate poemele încearcă să reamintească de obscuritatea sau necunoscutul din miezul experienţei noastre. Unele încearcă să nu o facă, preferând să vorbească despre ceea ce este cunoscut, despre experienţe pe care le împărtăşim împreună cu cei ce-au trăit cu sute de ani înaintea noastră. Este o sarcină grea să vorbeşti prin convenţiile poetice şi lingvistice ale unui anume timp despre ceva ce nu pare a se fi schimbat. Fiecare poem trebuie, într-o anumită măsură, să vorbească în numele său, al propriei sale noutăţi – legăturile şi distorsiunile convenţiilor momentului. Trebuie să ne facă să credem că ceea ce citim ne aparţine, deşi ştim că ceea ce ne spune este într-adevăr vechi. Aceasta este o formă de decepţie care face posibil ca poezia să scape de locul comun. Atunci când convenţiile unui alt timp, care au fost lucrate şi relucrate, sunt folosite din nou, avem de-a face cu banalitatea – cu acele versuri obosite, sentimentale, să zicem – întâlnite pe felicitările tip Hallmark. Şi, totuşi, exact prin acele convenţii recunoaştem că poezia este poezie. Folosind vechi figuri de stil, recombinându-le uşor, folosind metrii, reutilizând rimele şi modelele strofice, potrivindu-le vorbirii contemporane, sintaxei şi idiomurilor ei, poemele aduc omagiu poemelor ce le-au precedat. Şi ăsta este un lucru pe care cineva nefamiliarizat cu poezia s-ar putea să nu-l ştie şi, ascultând sau citind un poem, să nu-l sesizeze. Aceasta este viaţa secretă a poeziei. Ea aduce întotdeauna omagiu trecutului, prelungind o tradiţie până în momentul prezent. Mama mea, care nu a fost o cititoare de poezie, n-a putut fi conştientă, probabil, de această altă viaţă a poemului.

5.

Suntem în 1965. Mama a murit. Mi-a fost publicat primul volum de poezie. Tata, care, ca şi mama, n-a fost niciodată un cititor de poezie, îmi citeşte cartea. Sunt emoţionat. Imaginea tatălui meu reflectând asupra a ceea ce am scris eu mă umple de-o indicibilă bucurie. Vrea să discutăm despre poeme, dar îi este greu să înceapă. În fine, îi dă drumul. Găseşte unele poeme confuze şi ar vrea să i le explic. Pe altele le găseşte perfect de clare şi este dornic să-mi spună cât de mult înseamnă ele pentru el. Cele ce înseamnă cel mai mult pentru el sunt cele ce vorbesc despre pierderea suferită de el prin moartea mamei. Par să vorbească despre ceea ce el ştie dar nu poate exprima. Puterea lor este aproape magică. Ele îi vorbesc în atâtea cuvinte despre propriile sale sentimente şi stări sufleteşti. Îl pun în contact cu sine. Îmi poate citi poemele – şi aş spune că ar fi putut-o face bine indiferent ale cui ar fi fost ele – şi să reintre în posesia pierderii sale în loc de-a fi el posedat de ea.

Felul poeziei de-a pune ordine în casele noastre, de a da formă emoţiei greu de articulat este unul din motivele pentru care noi mai depindem de ea în momente de criză şi în acele clipe când este important că ştim în atâtea cuvinte în ce situaţie ne găsim. Mă gândesc mai ales la înmormântări, dar acest lucru este valabil şi pentru căsătorii şi botezuri. Fără poezie am avea multă linişte şi infinită banalitate, prima lăsându-ne în grija propriilor mijloace inadecvate de a exprima propria luminare, ultima depreciind, prin generalizare, ceea ce am dorit să avem doar pentru noi înşine, transformând experienţa noastră în istovire, iar conştiinţa de noi înşine în singurătate. Dacă tata ar mai fi trăit, ar fi putut deveni un cititor de poezie. Descoperise nevoia faţă de ea – nu doar nevoia de poezia mea, ci de limbajul poeziei – de modalităţile speciale în care aceasta are sens. Şi acum, chiar dacă după atât de mulţi ani, mă gândesc uneori, atunci când îmi reuşeşte câte un poem, că tatei i-ar face plăcere să-l citească. Şi mai cred că dacă mama ar auzi versurile respective, ea s-ar trezi din scurta ei aţipire şi mi-ar da binecuvântarea sa.

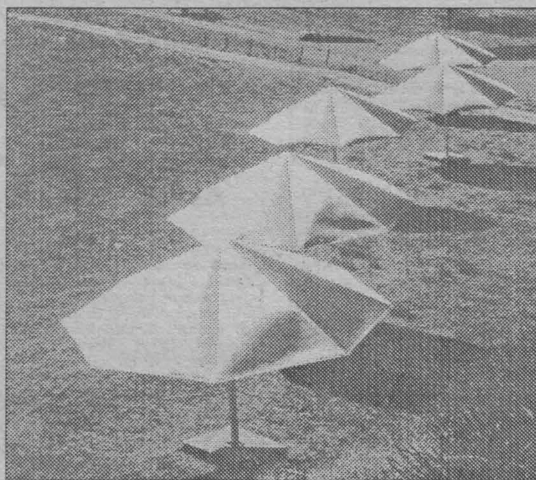
Prezentarea
şi traducerea de
Dan BRUDAŞCU

https://biblioteca-digitala.ro / http://bibmet.ro

George OPPEN
O viziune lirică

Poetul american *George Oppen*, născut la New Rochelle, statul New York, în 1908, s-a afirmat încă din 1934 cu volumul *Discrete Series* (Serii discontinue), prefaţat de Ezra Pound. Consacrarea deplină i-au adus-o ciclurile de versuri apărute în anii '60: *The Materials* (Materialele) – 1962; *This Is Which* (Iată care) – 1965 şi *Of Being Numerous* (Despre faptul că suntem mulţi) – 1969, carte distinsă cu *Premiul Pulitzer*.

Poezia lui George Oppen este considerată drept o nouă expresie a obiectivismului, curent constituit în anii '30, ce propunea o lirică preocupată de redarea cât mai impersonală a realităţii obiective. Viziunea estetică a lui Oppen dezvăluie, într-adevăr, influenţa aceloraşi personalităţi, care au contribuit într-un fel sau altul la configurarea obiectivismului. Astfel, concreteţea imaginilor lui George Oppen aminteşte de cerinţa lui *e.e. cummings* ca poezia să oglindească „realitatea lucrurilor" şi de convingerea lui *William Carlos Williams* conform căreia numai ideile întrupate în „lucruri" pot avea valoare artistică. Totodată, forma versului lui Oppen, eliberat de orice încărcătură prozodică şi redus la o formulă cât mai concentrată şi mai simplă, trimite la aspiraţia lui Ezra Pound către o poezie a esenţelor, lipsită de artificii de stil.



Christo: Umbreluţe, Japonia - USA, California

Leviatan

Adevărul e căutat şi el
ca fericirea, şi nu vrea să dureze.

Până şi versul începe să se roadă
în acid. Căutare, căutare;

un vânt se mişcă-ncet,
în cerc se mişcă, foarte rece.

Cum se spune
în vorbirea curentă? –
„acum trebuie să stăm de vorbă".
Nu mai sunt sigur de cuvinte,
arcul de ceas al lumii. De nelămurit

este 'dominaţia obiectelor." Cerul luminează
în fiecare zi cu-acea supremaţie

şi noi am devenit prezentul.

Acum trebuie să stăm de vorbă. Teama
e teamă. Dar noi le lepădăm de altul.

Parusie

Nu poţi să te-ndoieşti de lume: ea poate fi văzută
şi fiindcă e definitivă

nu poate fi-nţeleasă; faptul e, cred, aducător de moarte.

Şi s-ar putea ca omul să-şi afle deznodământul –
mia sa de ani de obsesii
aer mişcător,
o piatră pe altă piatră,
un echilibru de-o clipă; cu timpul s-ar putea ca leul

să se întindă în pădure, mai puţin crud
şi solitar

decât lumea, zidurile viitorului ei
s-ar putea să rămână veşnic drepte.

Camera de oaspeţi

Cu vârsta
există riscul ca spiritul
să ajungă
în locul fără de-adăpost, „fără putinţă
de întoarcere". Cu vârsta
cugetările

îşi arată chipul: deznodăminte fericite
ce-ndreptăţesc morala. Dar lucrul acesta?

Acesta? Iarma bogăţiei,

vuietul bogăţiei – pom prea des
scuturat – e glasul

Iadului.
Virtutea spiritului

este acea emoţie

care te face
să vezi. Virtute...

Virtutea...? Uriaşa casă
cu servitorii ei,

uriaşa, bine utilata
casă
cu aer condiţionat, port sigur,
în care inima se scufundă, se-nchide
acum ca o fortăreaţă

la lumina zilei, lăsându-şi greutatea
pe hârtia albă şi goală.

×

Sensul zilelor
lor.

Şi nopţile lor?
Serile lor –
şi lumina lumânării?

Ce voiau ei să spună cu-aceasta?
Pentru că lumina grea se-ntunecă

afară, ce străvechi
privilegiu? Ce împuternicire
scânteietoare,

din ce trecut?

×

Dacă ai doar iscusinţa

de a pune lucruri la cale,
de a exercita forţa,

de a deschide o fereastră,
de a o închide –

de a face să se pună la cale –
moartea, care este o chestiune

de viscere
sau nări bolnave –

ivindu-se ca spaima
ce vine

când eşti mai lipsit de apărare,

acea înfrângere
de nespus

în faţa căreia ei trăiesc
între creneluri şi deznădăjduind;

este curajul celor bogaţi

care sunt o *avangardă*

la graniţele vieţii – asemeni lor,

iscusinţele mele sunt
ridicole:

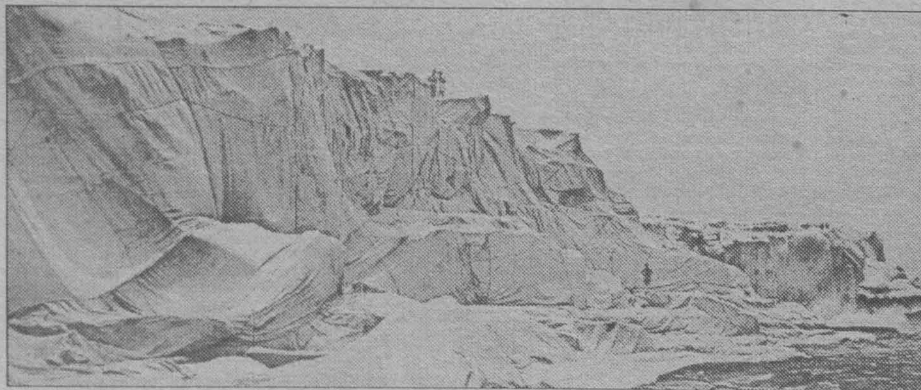
să plec poate fără arme
şi fără armură, să mă întorc

acum la vechile-ntrebări –

×

ale zorilor
la Frisco,
luminând dealurile mari
şi micile peşteri
la picioarele lor, şi noi
agăţaţi de vântul dimineţii
pe-acel ţărm ca frunzele
celor mai crude ierburi – şi totuşi,
ceea ce se-ntâmplă! Semne,
făgăduinţe – am luat-o
ca pe-un semn, ca pe-o făgăduinţă

chiar, căci nimic nu şovăia,
nimic nu cerşea, sau era nefiresc, ceea
ce se-nâmpla ne umplea văzul
până la orizont – îmi amintesc cerul
şi marea mişcătoare.



Christo: Faleză împachetată, Little Bay, Australia

Prezentarea şi traducerea:
Gabriela DRAGNEA

https://biblioteca-digitala.ro / http://bibmet.ro

Poezia americană contemporană

Louisse GLÜCK
n. 1943

Muzică celestă

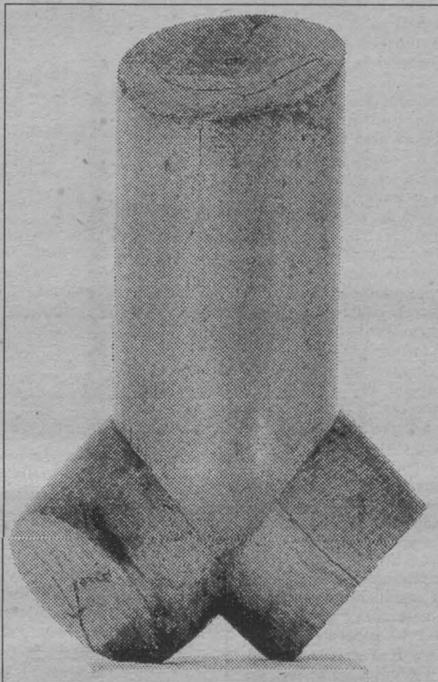
Am o prietenă care crede încă în rai.
Nu e o persoană proastă, dar cu toate câte le ştie, îi vorbeşte totuşi lui Dumnezeu,
crede că cineva ascultă în cer.
Pe pământ, ea e neobişnuit de pricepută.
Şi curajoasă, capabilă să facă faţă neplăcerii.
Am găsit o omidă muribundă în praf, furnici lacome se târau deasupra ei.
Sunt întotdeauna mişcată de slăbiciune, de dezastru, întotdeauna dornică să le opun vitalitatea.
Dar timidă, de asemenea, închid repede ochii.
În timp ce prietena mea poate privi, poate lăsa evenimentele să se desfăşoare după natură.
De dragul meu, intervine chiar,
înlătură câteva furnici de pe omida bolnavă şi liniştită o aşează iarăşi în drum
Pietena mea spune că îmi închid ochii în faţa lui Dumnezeu, că nimic altceva nu explică
aversiunea mea pentru realitate. Spună că sunt ca un copil care îşi îngroapă capul în perină
ca să nu vadă, un copil care se teme
că lumina provoacă tristeţe –
Prietena mea e ca o mamă. Răbdătoare, mă roagă
să mă trezesc adultă ca ea, un om curajos –
În visele mele, prietena mea îmi reproşează. Mergem
pe acelaşi drum, doar că e iarnă acum;
ea îmi spune că atunci când iubeşti lumea auzi muzica celestă:
priveşte sus, spune ea. Când privesc în sus, nimic.
Doar nori, zăpadă, ceva alb în copaci
ca nişte mirese sărind la înălţime –
Atunci mă tem pentru ea. O văd
prinsă într-o plasă aruncată deliberat peste lume.

În realitate, stăm lângă drum, privind apusul de soare;
din când în când, tăcerea străpunsă de un cântec de pasăre.
În clipa aceea încercăm amândouă să explicăm faptul
că nu ne pasă de moarte, de singurătate.
Pietena mea desenează un cerc în praf; înăuntru, omida nu se mişcă.
Încearcă întotdeauna să facă ceva întreg, ceva frumos, o imagine
capabilă de viaţă separat de ea.
Suntem foarte tăcute. E bine să stai aici, fără să vorbeşti, înţelegerea
stabilită, drumul întunecându-se dintr-o dată, aerul
răcindu-se, pietrele strălucind şi licărind din loc în loc –
aceasta este liniştea pe care o iubim amândouă.
Iubirea de formă e o iubire de sfârşituri.

John KOETHE
n. 1945

Dimineaţă în America

Treptat a devenit o ţară diferită,
Dominată de o distantă voce universală.
Al cărei cuvânt preferat era „niciodată",
Schimbându-şi aerul de progres liniştit într-unul
De posibilităţi ce se prăbuşesc rapid, şi făcându-mă
Chiar aici, acasă, un străin. I-am simţit tonurile
Antrenându-mă fără expresie, lăsându-mă singur
Şi aşteptând în vidul jumătăţii ei de viaţă publică,
Mărturisindu-mi încet emoţiile, integrându-i în mine
Atmosfera rece de mijloc de iarnă, de violenţă şi furie mută. Eu
Vroiam să îmi însuşesc acea mânie, să o exprim, nu
Într-un fel declamator, ci într-un limbaj vag şi
Particular care să reziste împotriva clarei şi inexorabilei
Dezintegrări a unei naţiuni, drepturile unei vieţi
Interne reînnoite, în aceste luni sumbre ale noului an.
Acesta era felul meu de a exclude tot ce era discordant,
Tot ce era mort, crud, sau fără suflet – imaginând
Asiduu paginile unui volum legendar marcat
„Întotdeauna", dar neapropiindu-mă niciodată mai mult. Pe măsură
Ce îmbătrâneam începeam să par din ce în ce mai lipsit de speranţă,
Din ce în ce mai detaşat – până ce ea mi-a vorbit
Impersonal, ca un ins care se retrage treptat,
Nu atât din viaţa lui cât din decorurile ei,
Din ţara în care locuieşte; în timp ce întunericul
Se adânceşte în săptămânile de după solstiţiu.


Constantin Brâncusi: Tors de bărbat tânăr

Jane KENYON
n. 1947

Să vină seara

Să strălucească lumina după-amiezii
târzii prin crăpăturile hambarului, mişcând
în sus baloturile pe măsură ce soarele coboară.

Să-şi strângă greierul căldura
aşa cum o femeie îşi ridică acele
şi aţa. Să vină seara.

Să se adune roua pe sapa abandonată
în iarba lungă. Să apară stelele
şi să-şi dezvăluie luna cornul de argint.

Să se întoarcă vulpea în vizuinea ei nisipoasă.
Să moară vântul. Să se întunece şopronul
pe dinăuntru, Să vină seara.

Până la sticla din şanţ, până la linguriţa
din fulgii de ovăz, până la aerul din plămân
să vină seara.

Dă-i voie să vină cum vrea, şi nu
te teme. Dumnezeu nu ne lasă lipsiţi
de apărare, aşa că să vină seara.

Ron HORNING
n. 1947

A doua natură

În vis locuieşti din nou în Akron,
În subsolul părinţilor tăi, un refugiu temporar
Pentru aproape treizeci de ani, mai întâi din faţa căldurii,
Apoi din faţa celorlalţi, acum din faţa trecutului.

Televizorul din camera de sus te înconjoară ca o ploaie
Căzând grea, fiecare izbucnire în aplauze un potop
Care îneacă muzica şi ritmul înăbuşit
Al vocilor de pe ecran şi din afara ecranului. Adormi adânc

Şi visezi că locuieşti din nou în Akron
Dar la câteva blocuri mai încolo, pe Pershing Avenue,
Unde tocmai te-ai trezit şi nu ştii de ce

Auzi pe ecran ropotul stropilor de ploaie
Căzând cu zece ani mai devreme dintr-un cer încă albastru
De parcă ar vrea să conceapă un alt mod de a spune adio.

Mark LEVINE
n. 1965

Cântec de muncă

Numele meu e Henri. Ascultă. E dimineaţă.
Îmi trag capul din foarfeci, îmi trag
becul din gură – Şeful vine la mine
când încă clipesc.
Îmi lipeşte fâşia roz de claviculă.
E OK, spun, am fost un muncitor leneş, am furat.
Ieşind îmi şterg picioarele de căciula lui.

Eu sînt Henri, cu gura plină de biscuiţi de sodă.
Locuiesc în Toulouse, care e o bucată de carton.
Verile primarul o vopseşte în albastru, pescuim în ea.
Iernile patinăm pe ea. Tot timpul copiii
se îneacă sau cad prin crăpături. Părinţii sunt înnebuniţi
dar trec peste asta. E uşor să înlocuieşti un copil.
Ca pe copilul părinţilor mei, Henri.

Îmi îndes mâinile în pantofi
şi mă târăsc pe zăpadă în patru labe.
Animalele se tem de mine. Miros atât de bine.
Am două seturi de urme de paşi, dezorientez poliţia.
Când ajung la autostradă îmi desfac fermoarul capului.

Sunt un fermoar. O bucată de hârtie.
M-am hrănit de atâtea ori
prin maşina de făcut fâşii, sunt confetti,
Sunt o paradă la care se aruncă benzi colorate, sunt astronuat
făcându-i de sus cu mâna lui Henri.

Henri din Toulouse, tu eşti acela?
De ce ai faţa nefericită? Ar trebui să te împuşc
pentru că îmi strici parada. Haide, omule,
adună-te la un loc! Vrei atât de mul să mori
că nu mai vrei să mori.

Numele meu e Henri. Sunt Toulouse. Sunt fragmente
de pergament înălbit, sunt miliţia permanentă,
sunt o scobitoare, Crucea Roşie, sunt pana
de la pălăria mea. Testamentul Evreiesc, sunt Curtea Mondială.
Un ventilator suflă
sub roba mea neagră. Sunt demnitatea însăşi.

Sunt o maşină de făcut gheaţă.
Sunt un vârf de munte.
Mă înghesui în frigider
învelit în hârtie de ziar. Cu sare în inimă
rămân proaspăt zile în şir.

Traducere de Ana Laura COCORA

https://biblioteca-digitala.ro / http://bibmet.ro

TEATRU

Peter Brook şi „Spaţiul gol”

Reciteam nu de mult fragmente din cartea lui Peter Brook *Spaţiul gol*, apărută la Londra în 1968. Mi se pare din nou un document de estetică teatrală extraordinar, plin de idei, de pasiuni, de întrebări, de experienţă creatoare. Nu încape îndoială, în urmă cun un sfert de veac, celebrul regizor simte nevoia de a se explica şi defini ca artist. El întoarce actul teatral pe toate feţele, îi descoperă şi relevă toate misterele, dar mai ales acea fascinantă şansă pe care o oferă creatorului: „este întotdeauna posibil să o iei de la început". Dacă în viaţă „un lucru o dată făcut" nu poţi să-l retractezi, să-l ştergi cu buretele, în teatru totul devine un fascinant ceremonial de (re)iniţiere; aici „*dacă*" este un experiment, un adevăr, pe când în viaţă este o „ficţiune", o „evaziune".

Brook consideră că există efectiv „patru forme de teatru: un teatru mortal, un teatru sacru, un teatru violent şi un teatru imediat". Desigur, aceste „patru forme", în ciuda unor deosebiri categorice care le delimitează riguros, atât formal cât şi valoric, nu se exclud una pe alta, ci, dimpotrivă, pot să coexiste în acelaşi spectacol, în chiar „intervalul unei singure clipe". Chestiunea e dacă ele mai sunt prezente şi astăzi în fenomenul teatral. Propun, de aceea, să ne aruncăm ochii nu la depărtări „de sute de mile", ci asupra stagiunii care abia de o lună, două, s-a încheiat la noi. *Teatru mortal*, de pildă, înseamnă, în concepţia lui Brook, „teatru prost". Opinia sa este că „teatrul mortal" reprezintă „forma de teatru" pe care îl vedem de cele mai multe ori, este teatrul care se asociază în mod curent cu mult „hulitul şi dispreţuitul teatru comercial". Cu teatrul de care deja am început să nu mai ducem lipsă. Încât, nimic de zis, intrarea în Europa (în lume) se produce pe mai multe fronturi. Intrăm noi cu *Trilogia antică* ori cu *Ubu rex*, dar şi cu proliferarea spectacolelor facile, uneori triviale, avide de piesuţe uşor digerabile.

Ar fi o eroare însă să se confunde „teatrul mortal" în exclusivitate cu „teatrul comercial". Fiindcă „teatrul mortal" nu vizează calitatea textului, ci pe aceea a înscenării. Peter Brook atrage atenţia că „nicăieri teatrul mortal nu se instalează atât de sigur, de confortabil şi de neobservat ca în piesele lui Shakespeare". Referindu-se apoi la Franţa remarcă „două maniere mortale de a interpreta tragedia clasică". Prima e tradiţională şi implică „folosirea unui timbru special de voce, o atitudine specială, o ţinută nobilă şi o rostire muzicală, elevată a replicilor". Cea de a doua, deşi refuză grandilocvenţa, constatând cât este „de seacă şi lipsită de semnificaţie", nu depăşeşte nici ea, ca interpretare, rezistenţa opusă de „stilul convenţional al textului", nu ajunge la o vorbire „autentică şi firească". Evident, cum nu se joacă numai tragedie clasică, formele „manierelor mortale" pot să difere de la spectacol la spectacol, de la regizor la regizor. Într-un fel acţionează, să zicem, în *Crima din strada Lourcine* de Eugene Labiche şi *Paharul cu apă* de Eugene Scribe, în altul în *Pelicanul* de Strindberg şi *Regele moare* de Eugen Ionescu, în altul în *Play strindberg* (versiunea băcăuană) şi *Plaja* de Guy Foissy, în altul în *Papagalul verde* (deşi într-o interpretare asigurată de o foarte bună echipă de actori) şi în altul în montări ale unor texte din dramaturgia originală (între acestea se poate afla chiar şi *Transfer de personalitate)*.

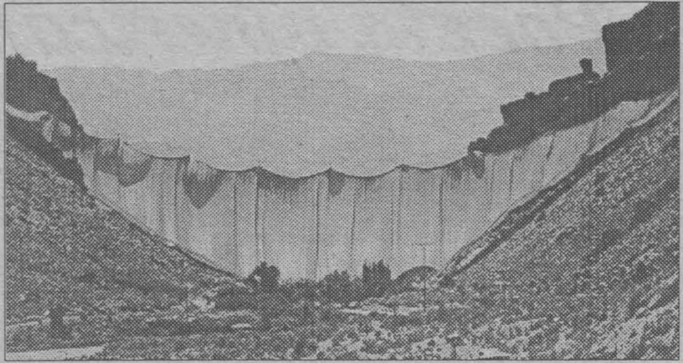
În ceea ce priveşte „teatrul mortal", disocierile lui Peter Brook îşi păstrează deplin valabilitatea şi astăzi. Indiferent cum e numit, „teatrul prost" există şi va exista cât va exista teatrul. Analiza la care îl supune Brook are meritul că înlătură orice confuzii. *Teatrul mortal* nu e pur şi simplu un spectacol ratat, un eşec oarecare, posibil să-l cunoască şi mari regizori, ci un spectacol care are în spatele lui o atitudine estetică falimentară ori în foarte multe cazuri nu o are nici pe aceasta. Fenomenul e complex şi include în el elemente multiple. Unele aparţin direct procesului de creaţie. Prezenţa lor îşi poate face apariţia în două raporturi decisive pentru elaborarea spectacolului: raportul regizor-text-scenograf stabilit în prerepetiţie şi raportul regizor-text-actor stabilit în repetiţie. Alte elemente nu aparţin în schimb decât indirect procesului de creaţie şi anume în măsura în care îi marchează finalitatea. Ele apar de obicei în raportul actor-text-public care se stabileşte în spectacol. De exemplu: „un public inadecvat sau o sală improprie, ori ambele laolaltă, pot provoca din partea actorilor o interpretare de cea mai proastă calitate". Dar ca un spectacol să înregistreze o astfel de degringoladă, care să-i modifice structura, oricât de fatali ar fi factorii exteriori, ceva-ceva trebuie să fie „putred în Danemarca", nu poţi să pui, cred eu, metamorfoza exclusiv pe seama împrejurărilor şi să absolvi de producerea ei mecanismul teatral ca atare.

„Celulele" *Teatrului Mortal* sunt un pericol permanent pentru toate formele de teatru. La cea mai mică neatenţie, ele sunt gata să pătrundă în corpul sănătos al *Teatrului Sacru* sau al *Teatrului Violent*. Aceste două forme de teatru continuă astfel şi acum să fie eficiente din punct de vedere estetic. În însuşi teatrul românesc postrevoluţionar ele produc, fireşte, nu în stare pură, spectacole memorabile. În *Trilogia antică*, în regia lui Andrei Şerban, *sacrul* îşi afirmă prezenţa prin cel puţin două moduri de manifestare. Pe de o parte, prin întoarcerea actului teatral la origini, epurat de tot ceea ce are complementar, deci printr-o restituire a sacralităţii. Pe de altă parte, prin apăsatul caracter ritualic, dar şi puternic tensionat, al demersului regizoral şi al stilului de interpretare. De asemenea, piesele lui Blaga reprezintă o sursă ideală pentru experimentarea unor forme de teatru sacru. Totuşi, în ciuda acestor evidenţe, în cele trei montări ale stagiunii (*Tulburarea apelor, Cruciada copiilor* şi *Avram Iancu*) regizorii nu caută teatralitatea textului blagian în tensiunea sacrului şi a misterului, ci mai degrabă în supralicitarea epicului, procesul fiind de desacralizare şi de tratare destul de circumspectă a poeticului. *Teatrul Violent*, vădit preocupat să şocheze, văzând în exasperbarea violenţei un mijloc de provocare a catharsisului, îl întâlnim în... *au pus cătuşe florilor* şi în *Titus Andronicus*, dar şi în anumite scene din *Trilogia antică*, aici însă nu ca scop, ci ca „etapă" necesară pentru a se ajunge la sacru.

Paradoxal, *Teatrul Imediat* înseamnă teatrul aşa cum înţelege să-l facă Peter Brook. De aici şi denumirea de „teatru autobiografic". Adică atunci când vorbeşte despre acest teatru, precizează Brook, vorbeşte „despre acţiuni şi concluzii" proprii sferei lui de activitate. *Teatrul Imediat* este, într-un fel, forma de teatru pe care, declarat sau nu, şi-o asumă orice regizor. Cum o realizează, dacă o realizează, îl priveşte. Sigur, când survine o astfel de posibilitate, care poate să survină subit, oriunde, „în mod colectiv o experienţă totală, un teatru total, al piesei şi al spectacolului, îşi râde de orice subdiviziuni cum ar fi *Teatrul Mortal, Violent* sau *Sacru*", iar câştig de cauză are „teatrul bucuriei, al catharsisului, teatrul oficierii, teatrul explorării, al sensului împărtăşit, teatrul viu".

Recitirea *Spaţiului gol* nu mi-a relevat însă numai justeţea unora dintre opiniile lui Peter Brook sau nevoia de nuanţări pe care o comportă altele. Asta cu toate că studiul său rămâne în continuare teribil de pasionant. Ceea ce nu e de mirare. Mărturiile şi reflecţiile aparţin doar unui mare artist. Ce mă obsedează cu osebire este altceva. De ce astăzi oamenii de teatru nu mai sunt atraşi decât accidental de teoretizări pe marginea artei pe care o practică? Nu e vorba cumva de un semn de oboseală creatoare? Indirect, Brook dă un răspuns şi la aceste întrebări. O experienţă teatrală odată depăşită, oricât de importantă ar fi fost ea, „nu mai poate fi captată din nou printr-o imitaţie servilă, întrucât elementele mortale se furişează înapoi şi căutarea reîncepe...". Va să zică, soluţia pentru orice creator autentic e căutarea.

Ion COCORA



Christo: Cortină, Grand Hogback, Rifle, Colorado

FILM

Confruntări pe alte teme...

Cinematografia noastră se confruntă de câtăva vreme, în văzul opiniei publice, cu o problemă: aceea a conducerii Centrului Naţional al Cinematografiei.

Aşa cum se întâmplă în întreaga noastră viaţă socială şi politică şi aici accentul se pune pe un proces lateral, deloc determinant pentru soarta cinematografiei noastre. Cei care se preocupă exclusiv de acest lucru – şi din nefericire ei constituie majoritatea lumii cinematografice – dovedesc că încă nu se îngrijorează suficient de gravitatea momentelor prin care trece cinematografia naţională.

Cu toate rigorile cenzurii, cu toate lipsurile tehnice, condusă mai bine sau mai puţin bine, cinematografia noastră şi-a avut anii ei de succes. Aceasta s-a datorat în primul rând şi aş spune că şi în ultimul, interesului publicului pentru filmul românesc. Cei 80.000.000 de spectatori pe care filmul românesc îi avea pe an, şi aceasta cu o reţea de săli cu totul insuficientă, spun de la sine unde stătea motorul care făcea să funcţioneze cinematografia naţională.

Se poate răspunde că lucrul acesta s-a întâmplat din lipsă de alte spectacole, din cauza absenţei filmului occidental, absenţei aproape totale a filmului american, absenţei videocasetelor etc. Se poate. Nu discutăm acum acest aspect. Discutăm numai faptul că publicul constituie principalul argument într-o producţie cinematografică.

După cum putem uşor observa, nu „calitatea proastă" a filmelor noastre – şi de ce să nu recunoaştem, unele filme nu sunt chiar „proaste" – deci nu lipsa de calitate este cauza abandonării de către spectatori a filmului românesc. Ceea ce vedem pe ecrane rulând cu mult succes şi ceea ce circulă pe casete, ne face să tragem concluzia că nu după capodopere se dă în vânt publicul.

Cred că este vorba mai curând de un fel de saţiu pentru nişte figuri prea cunoscute, aş zice chiar uzate. Şi nu e vorba de acei actori care au interpretat activişti şi secretari de partid. Actori extrem de iubiţi înainte nu mai produc astăzi nici un impact. O îndelungată şi prea strânsă coabitare a spulberat orice mister al prezenţei lor pe ecran. Spectatorul „ingrat" trebuie lăsat să-şi limpezească ochii, să respire o vreme aerul altor cinematografii. După un timp, la întoarcere, va regăsi cu plăcere chipuri pe care le-a iubit, dar în mod obligatoriu va trebui să găsească şi alte chipuri, noi.

Pe de altă parte, nu se poate ignora faptul că viaţa noastră cea de toate zilele s-a transformat clipă de clipă într-un acaparant spectacol, care scuteşte pe oricine de intermediul creatorului de spectacol. Cetăţeanul îşi ia singur porţia dorită din presă, de la televizor, de la radio. În registrul dorit, tragic sau comic. De ce nu „filmu de cinema"? Fiindcă există unul strict autentic în care spectatorul este implicat direct, el se află şi pe scenă şi în culise şi în fotoliul din sală, în cel mai complet cinévérité. Altă viaţă!

Epoca filmelor încifrate, pline de simboluri, metaforice, a trecut. Singura modalitate este cea brutal sau naiv epică, cu story clar, chiar dacă nu prea elaborat; spectatorul nostru vrea în această clipă să-i spui poveşti. Nenorocirea este că nu-l mai interesează poveştile autohtone. Le cunoaşte el bine şi, în plus, imaginativ din fire, românul brodează clipă de clipă fantasmagorii mult mai bogate decât le poate realiza biata noastră cinematografie. Spectatorul vrea acum poveşti cu oameni de pe alte planete sau continente (vezi Dallas-ul). Închis zeci de ani într-un cavou, el a înviat ca Lazăr şi vrea să ştie ce s-a întâmplat în răstimpul ăsta pe Terra şi chiar ce se mai întâmplă acum, pentru că nu toţi pot călători peste mări şi ţări.

Cei care îşi închipuie că salvarea filmului românesc ar sta în producerea de filme „de consum" se înşeală. Acest gen este foarte scump. El presupune artileria grea a tehnicii cinematografice, pe care noi nu am avut-o niciodată şi nu o vom avea. Filmul „de aventuri", aşa cum se practică el de către marile industrii cinematografice, este un produs la fel de complicat ca şi industria spaţială. Este un basm modern în care spectacolul ţine de supranatural, în spatele fiecărei secvenţe stând armate de ingineri şi tehnicieni. La noi, până şi cea mai banală retroproiecţie a rămas un mister care încă se mai descifrează.

Refugiul în filmul erotic este şi el o vulgară iluzie. Nu pot fi concurate „marile case" din Occident şi Orient care vin cu experienţa lor multiseculară.

În această situaţie, ce ar trebui să facă cinematografia noastră? Cred că singura cale este aceea a unor filme simple, grave, puţine. Vom face o cinematografie *intensivă*, cultivând fiecare metru de peliculă, aşa cum ţările cu pământ puţin şi sărac cultivă metrul pătrat de pământ, obţinând recolte bogate. Baza, rezistenţa filmului românesc va trebui să fie – în fine – dramaturgia. Singurul spectacol, natura umană. Pentru o vreme, nu se ştie câtă, nu vom avea acces la dramaturgia de mare spectacol. Va trebui să cultivăm o dramaturgie şi o stilistică de tip cameral, lucru deloc uşor. Acolo unde marile cinematografii vin cu puterea tehnică şi economică, noi trebuie să venim cu imaginaţia artistică, cu profunzimea analizei. Acest lucru presupune un efort de creaţie mult mai mare decât acela al cineaştilor din alte părţi de lume. Dar este singura soluţie. Ea s-ar putea să aibă urmări nebănuite pentru soarta filmului românesc şi ar putea crea odată chiar o *şcoală*.

De aceea cred că salvarea filmului românesc nu stă doar pe umerii celui care va conduce această cinematografie; stă în şi mai mare măsură pe umerii creatorilor ei care vor trebui să gândească fenomenul cinematografic românesc într-un mod mai grav, mai responsabil. Şi mai ales fără egoism şi fără vedetism. Pentru aceasta chiar nu mai este momentul.

Malvina URŞIANU

https://biblioteca-digitala.ro / http://bibmet.ro

ARTE PLASTICE

CHRISTO
UN ARTIST ÎN AGORA



Christo: Le Pont Neuf împachetat, Paris, 1975-1985.

Christo (numele întreg este Christo Javacheff), artistul american cu cea mai spectaculoasă carieră în ultimele decenii, s-a născut în anul 1935, la Gabrovo, în Bulgaria. Studiază la Academia de Arte Frumoase din Sofia (1952-1956), Institutul de Artă din Praga (1956) şi Academia de Arte Frumoase din Viena (1957). În 1958 se stabileşte la Paris, apoi, în 1961, la New York. Expoziţia de debut de la Galeria Haro Lauhus din Köln, Germania (1961), este urmată de mai mult de două sute de expoziţii personale pe care le deschide în cele mai prestigioase muzee şi galerii din America, Europa, Asia şi Australia. Cele mai multe din show-rile sale anunţă şi prelungesc în timp, după ce acestea au avut loc, „acţiunile" şi „evenimentele" artistice pe care Christo le crează în diverse locuri ale lumii, unde semnificaţia mărturiilor istorice, artefactele şi elementele naturale i se par a avea o dimensiune specială în actualitate. Recurgând la autoritatea consacrată a muzeului şi a galeriei de artă, artistul transferă în ordinea patrimonială ceea ce era, în cazul unui happening, supus în mod deliberat şi inevitabil eroziunii temporale.

Încă de la primele sale creaţii – „obiecte împachetate" din mediul apropiat al atelierului său din ambianţa culturală şi naturală în care spiritul său cognitiv se afundă din ce în ce mai hotărât –, Christo se angajează deschis în dezbaterea privitoare la destinul imaginii şi la condiţia artistului în perspectiva epocii postindustriale. În cea mai bună tradiţie a avangardei secolului XX, el este autorul unor propuneri artistice provocatoare prin noutate şi eflorescenţă simbolică, dar care vizează aşezarea sau reaşezarea (când acţiuni mai vechi s-au opacizat în uzura cotidiană) unor punţi către cuprinsul realului. Într-un moment în care scena artistică mondială este dominată - avem în vedere începutul anilor '60 – de forme diverse de realism, având la un pol expresia lirică sau geometrică, iar la celălalt pol realismul nemediat al tendinţelor *ready-made* şi *pop art*, acţiunile lui Christo îşi propun să suspende pentru o clipă aparenţele unui anume obiect, ale unei anume părţi de realitate pe care, apoi, revigorate semantic, prin efectul intervenţiei sale, le restituie mediului public. În cadrul unor solemnităţi de amploare, ce solicită într-un mod deosebit atenţia unor numeroşi spectatori, artistul a învelit şi împachetat, de-a lungul anilor, docurile din Köln, duşumelele Muzeului de Artă Contemporană din Chicago, baloane cu aer şi un copac la Eindhoven, o fântână şi un turn medieval la Spoleto, Kunsthalle din Berna, baloane cu aer la Documenta din Kassel, monumentele lui Vittorio Emanuele şi Leonardo da Vinci din Milano, ziduri romane pe Via Veneto şi Villa Borghese din Roma, Pont Neuf din Paris. La acestea se adaugă o cortină de material plastic peste o vale la Grand Hogback, Colorado, gardul continuu (Running Fence) din vergele, cablu de oţel şi naylon, întins pe 38 km în Cal;ifornia, împrejmuirea unor insule cu largi suprafeţe de plastic la Biscayne Bay, Greater Miami, Florida. O serie de proiecte aşteaptă să fie realizate: împachetarea Reichstag-ului la Berlin (iată o acţiune artistică ce anunţa încă din 1972 solidarizarea cu ideea unităţii germane), o mastaba-simbol la Abu Dhabi, un ansamblu de porţi pentru Central Park din New York, un roi de umbrele pe coastele pacifice ale Americii şi Japoniei etc.

Pătruns de idealuri romantice, Christo apelează la procedee magice pentru a îndepărta zgura rutinieră de pe lucruri şi a redeştepta în noi bucuria descoperirii lumii. Darul său este o clipă de inactualitate şi de mister, „Arta lui – scrie Albert Elsen în S.F. Sunday Examiner and Cronicle – este efemeră, dar îmbogăţeşte viaţa noastră cu o experienţă de neuitat".

Constantin PRUT

MUZICĂ

CONSTANTIN SILVESTRI – NUMELE UNUI FESTIVAL

La 4 septembrie, în sala de concerte a Radioteleviziunii bucureştene, odată cu acordurile finale ale Simfoniei a IV-a de P.I. Ceaikovski, gestul dirijoral al maestrului Petre Sbârcea semna şi consacrarea unui eveniment: Festivalul şi Concursul Internaţional de Concerte „Constantin Silvestri".

Un festival este totdeauna cadrul propice al unei ample întîlniri, iar cînd aceasta se petrece sub semnul unei personalităţi, întîlnirea capătă şi dimensiunea istorică a evocării. Cronologic, în România „Silvestri" succede altui festival naţional şi european: „George Enescu". Şi parcă şi mai firească ne apare această succesiune atunci când cunoaştem că între cei doi artişti a existat o legătură spirituală ca de la tată la fiu. Tăinuită în suflet purta Silvestri rezonanţa unui îndemn pe care marele maestru i-l adresase pe când apăruse în saloanele bucureştene ale primului pătrar de secol XX, ca un foarte virtuoz pianist, spectaculos în a improviza à la manière de... Ascultându-l cu vădită atenţie, Enescu se apropie de timidul adolescent propunându-i: „Încearcă acum în stilul lui Silvestri". Propunerea a avut efectul unui şoc. Aceste vorbe le-a păstrat compozitorul silvestri în acelaşi colţ al sufletului ca şi pianistul şi dirijorul Silvestri.

Ne-am întâlnit aşadar anul acesta la cea de-a doua ediţie a festivalului (cadenţa este anuală) cu muzica lui C-tin Silvestri: *Toccata* şi *Fuga pentru orchestră*, lucrarea ce a ridicat cortina festivalului, în viziunea dirijorală a lui Ludovic Bacs, *Sonata pentru oboi şi pian* – dezvăluită pentru întâia oară publicului românesc de oboistul Roger Winfield, unul dintre cei care au cântat ca instrumentişti în orchestre conduse de Silvestri, având ca parteneră pe pianista engleză de origine română Anda Anastasescu, căreia îi datorăm iniţiativa înfiinţării acestui festival- apoi *Noapte şi vise pentru cor a capella*, din perspectiva nu prea bogată a dirijorului Vasile Cazan şi câteva lucrări pentru pian în cadrul recitalului susţinut de Anda Anastasescu la Miercurea Ciuc.

Nu s-ar putea spune că ne-am suprasaturat ascultând muzică de Silvestri. Pentru această ediţie, accentul s-a pus pe varietatea deschiderii repertoriale specifică în general interpretului, în speţă dirijorului. În acest cadru, au fost prezentate lucrări de Bartók, Chausson, Marcello, Ceaikovski, precum şi o lucrare dedicată personalităţii dirijorului Silvestri de către compozitorul Malcolm Williamson, în prezent conducătorul orchestrei private regale din Anglia. Silvestri a primit partitura acestei lucrări, pentru care vremea nu i-a mai lăsat răgazul s-o prezinte publicului, în ultimele zile ale vieţii sale.

În aceeaşi dimensiune a varietăţii de gen, s-a înscris şi concertul corului mixt al Catedralei „Matei Corvin" din Budapesta condus de Tardy László, cu lucrări de Palestrina, di Lasso, des Près, Liszt, precum şi recitalul muzical-poetic „Shakespeare şi iubirea" prezentat la Tg. Mureş şi apoi la Bucureşti (Sala Teatrului „Odeon") deosebit prin elevaţia şi candoarea actului, dacă este să amintim aici doar un nume: cel al sopranei Gillian Humphereys.

Prezenţa la festival şi a unui ansamblu vocal-instrumental de cântece populare „Basarabia" poate fi considerată ca un echapée neprevăzut care, cu excepţia nedumeririi de moment, nu a umbrit valoarea întregului.

Din perspectiva laturii pedagogice (Silvestri a fost şi profesor de dirijat la Conservatorul din Bucureşti), festivalul a găzduit şi o secţiune de concurs de interpretare care, chiar dacă nu s-a adresat dirijorilor, este de salutat, ea antrenînd în competiţie tineri instrumentişti concertişti indiferent de instrument şi repertoriu.

Pe teritoriul românesc sunt puţine prilejurile unor astfel de dezvăluiri ale potenţelor tinerilor concertişti şi palmaresul concursului „Silvestri" poate fi o referinţă măcar pentru viitoarele programări în stagiunile de concerte din ţară. Nume precum cel al violonistei Beres Meinda, ale pianiştilor Sergiu Gherman, Ana Mirabela Dina, al violoncelistului Kozma Peter sperăm să fie prezente cât mai curând pe afişele filarmonicelor noastre. Credem totuşi că, sub aceeaşi dimensiune pedagogică, s-ar putea completa spectrul preocupărilor atît de complexului muzician şi cu un curs de măiestrie pentru tinerii dirijori în care să fie studiate cu prioritate lucrări de Enescu şi Silvestri.

Desfăşurată timp de 10 zile (24 august - 4 septembrie), suita manifestărilor reunite sub numele lui C-tin Silvestri ne-a sugerat şi prin periplul spaţial – faptul că omul Silvestri a trăit şi păşit pe mai multe meridiane ale Terrei. Tg. Mureş este şi va fi oraşul gazdă al Festivalului ce-i poartă numele. Aici Silvestri a petrecut o parte importantă a vieţii sale, în perioada când a urmat cursurile Conservatorului Municipal aflat în acelaşi sediu – Palatul Culturii unde astăzi îşi desfăşoară activitatea permanentă orchestra filarmonicii. La Bucureşti, oraşul în care Silvestri s-a întâlnit pentru întâia oară cu fascinaţiile acestei lumi, s-a petrecut numai o secvenţă. Poate că o alta va trage bara dublă a unei ediţii viitoare, într-un alt oraş, dintr-o altă ţară, să zicem Londra şi nu întâmplător, căci aici Silvestri a condus o orchestră şi tot aici peste vremi, o română încetăţenită pe acele meleaguri are forţa de a-l impune în conştiinţa posterităţii, prin organizarea unei mari sărbători întru muzică, consolidând cu un nou arc al prieteniei puntea de cunoaştere şi întregire a identităţii europene româno-engleze. Se numeşte Anda Anastasescu. Iar cel care i-a întins mâna deîndată, muzicianul Csiky Boldiszar, în calitatea sa de director al Filarmonicii din Tg. Mureş, a garantat susţinerea întregului edificiu al timpului sonor al festivalului, cu un ansamblu a cărui valoare se poate cu demnitate circumscrie traiectoriilor internaţionale – Orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat Tg. Mureş.

George BALINT

https://biblioteca-digitala.ro / http://bibmet.ro

Un subiect de actualitate

„Doamna şi moartea", una dintre ultimele premiere de pe Broadway te şochează ca roman bio-bibliografic. Afli că piesa e scrisă de un autor chilian, care n-a pus piciorul niciodată în Europa de Est şi nu-ţi vine să crezi, pentru că este exact genul de text pe care te-ai aştepta să-l vezi jucat în Bucureşti. Avocatul Gerrado Escobar (jucat de Richard Dreyfuss) rămâne în pană cu maşina pe autostradă şi este depanat, în cele din urmă, de doctorul Roberto Miranda (Gene Hackman). În semn de recunoştinţă, Escobar îl invită la el acasă pe îndatoritorul străin. Dar aici îi aştepta o surpriză: soţia avocatului, Paulina (Glenn Close), văzându-l pe Miranda are un şoc : este chiar omul care a torturat-o şi violat-o în timpul regimului totalitar sub stăpânirea căruia s-a aflat ţara până nu de mult. Cerând dreptate, soţia declanşează un adevărat proces, în care ea este acuzatorul, iar Miranda acuzatul. Soţul se află la mijloc, sfâşiat între dorinţa de a-şi salva căsătoria, prin satisfacerea dorinţei de răzbunare a soţiei şi de sentimentul de loialitate faţă de omul care l-a ajutat dezinteresat. Situaţia capătă o puternică rezonanţă etică şi datorită faptului că Gerrado a fost numit într-o comisie guvernamentală care cercetează abuzurile comise în timpul dictaturii. Sună familiar, nu ? Pe lângă dialogul foarte viu şi situaţia tensionată, de piesă poliţistă, spectacolul posedă şi avantajul unei distribuţii excelente, care slujeşte personaje bine construite. Evident, partea leului îi revine Paulinei, care, după o tăcere de ani de zile, într-o ţară în care femeia este prin tradiţie subalternă, se dezlănţuie într-o izbucnire de ură amestecată cu mândrie rănită. Ea are nevoie de sânge pentru a-şi recâştiga onoarea. Vrea cu orice preţ să ucidă fantoma care a bântuit-o atâta vreme, pentru a putea reveni la normal. De cealaltă parte, Miranda îşi apără viaţa, când cu ironică dezinvoltură, când cu disperare, invocând democraţia ca pe o ultima pavăză. El îi pretinde lui Escobar să-l apere, în virtutea unor legi şi drepturi pe care el însuşi nu le-a respectat. Dar deseori, principiile democratice par să servească mai bine interesele criminalului decât pe cele ale victimei. „Într-o piesă politică, e mai puţin interesant să descrii lupta cuiva împotriva tiraniei, decât situaţia de după victoria asupra tiranului, când apar atâtea noi conflicte sau se dezgroapă unele vechi, sub o altă formă", scrie dramaturgul Dorfsman în caietul de sală. Deşi complicata şi trepidanta noastră viaţă politică n-a inspirat până acum nici un dramaturg, trebuie să recunoaştem că e un subiect excelent. Dorfsman a avut mai mult curaj şi şi-a concretizat experienţa chiliană în această piesă. Tatăl său, economist la Naţiunile Unite, fusese emigrant din Argentina în Statele Unite, pe care le-a părăsit când McCarthismul începuse să-şi arate colţii. Astfel, viitorul scriitor abia trecuse pragul adolescenţei când familia sa s-a stabilit în Chile, ţara pe care el o consideră adevărata sa patrie. Aici, s-a maturizat şi şi-a început cariera literară. A fost un fervent admirator şi sprijinitor al lui Salvador Allende, preşedintele marxist ales democratic, şi a părăsit ţara forţat, după lovitura de stat a generalului Augusto Pinochet, din 1973. Când regimul de teroare a luat sfârşit, în 1990, s-a întors în ţară, la invitaţia noului preşedinte. Acesta, pentru a încheia în mod simbolic acea tristă perioadă, a înfiinţat o „Comisie Naţională a Adevărului şi Reconcilierii", menită să aducă lumina şi să pedepsească toate încălcările drepturilor omului din timpul regimului Pinochet, dar toată lumea se întreabă cât de eficace va fi această comisie, în condiţiile în care generalul, deşi a abdicat de la funcţia de preşedinte, şi-a păstrat comanda forţelor armate. Din această comisie face parte şi cel mai bun prieten al scriitorului, care a devenit prototipul personajului Gerrado Escobar şi, într-un fel, cel ce a declanşat proiectul piesei. Textul a fost scris dintr-o suflare şi, iniţial, pregătit pentru o premieră londoneză, în regia celebrului sir Peter Hall. Recomandată călduros de Harold Pinter şi de actriţa Dame Peggy Ashcroft, piesa a fost acceptată de Hall, dar proiectul a căzut, în cele din urmă. „Peter simţea că piesa are nevoie de un alt sfârşit", scrie Dorfsman. „Era de părere că nu e bine ca personajele să rămână într-o situaţie neclară, dacă vrem să avem un succes comercial. Am fost de acord cu el, în sensul că poate ştia mai bine ce vrea să vadă publicul britanic dar, pe de altă parte, eram foarte sigur că piesa avea nevoie de acel final ambiguu, terifiant, chiar dacă pentru asta ar fi trebuit să aibă premiera într-un teatru de periferie, oarecare". Până la urmă nimeni n-a cedat şi colaborarea s-a sfârşit înainte de a începe, iar piesa a văzut lumina rampei pe Broadway, la Brooks Atkinson Theatre, în regia veteranului Mike Nichols, tot datorită recomandărilor entuziaste ale lui Pinter. În plus, Roman Polanski a început deja să lucreze la o adaptare cinematografică a textului. Totuşi, în mod paradoxal, exact cei pentru care a fost scrisă piesa nu au primit-o cu entuziasm. Chiar în epoca post-Pinochet, chilienii au considerat piesa ca prea periculoasă. Într-un interviu, Dorfsman spune că la montarea din Santiago de Chile textul a fost mutilat prin masive tăieturi, iar prestaţia actoricească mediocră, pentru că distribuţia a fost schimbată în ultimul moment, deoarece interpreţii originali au renunţat la roluri, de frica unor posibile represalii. Mulţi dintre prietenii lui Dorfsman, unii dintre ei membri ai actualului guvern, i-au reproşat acestuia îndrăzneala de a atinge un asemenea subiect. „Eşti nebun să te apuci să scrii despre asemenea lucruri ! Trebuie să îngropăm trecutul !" La asemenea îndemnuri, Dorfsman răspunde invariabil: „Într-adevăr, înmormântarea e un lucru foarte important dar, ca să meargă bine, ai nevoie de un corp, nu poţi îngropa aer !"

Radu BĂIEŞU
New York, august 1992

REZONANŢE JAZZISTICE ÎN PROZĂ

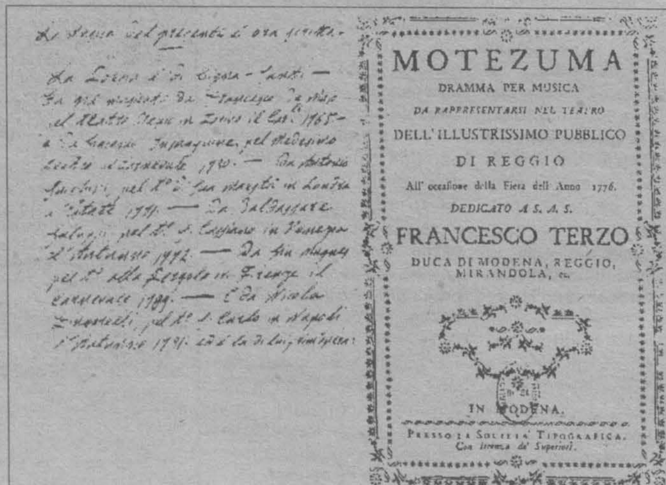
Vance Bourjaily publica, la finele deceniului trecut, un studiu asupra modului în care se reflectă jazzul în proză (fiction). Începutul articolului a fost machetat chiar pe prima pagină a săptămânalului *The New York Times Review of Books* din 13 decembrie 1987, ca şi cum redacţia ar fi vrut să-şi manifeste astfel solidaritatea faţă de tema dată. Temă prea vastă pentru a fi cuprinsă în spaţiul tipografic, oricât de generos, acordat de N.Y.T.R.B. Totuşi, textul lui Bourjaily prezintă avantajul de a trece în revistă câteva cărţi de proză şi nume de autori la care cei interesaţi ar putea face apel, în caz că doresc să aprofundeze subiectul. Autorul îşi aminteşte că primul roman citit de el în care jazzul deţinea un rol important fusese *So It Doesnt'n Whistle* (Aşadar, nu fluieră) al lui Robert Paul Smith, publicat la finele anilor '30. „De îndată ce l-am terminat de citit, afirmă Bourjaily, mi-am dat seama că jazzul era deja şi urma probabil să devină muzica de fundal pentru o bună parte din proza americană, de la John O'Hara până la Jack Kerouac şi Thomas Pynchon. *On the Road* (Pe drum) şi *Desolation Angels* (Îngerii dezolării) abundă în pledoarii muzicale, iar McClintic Sphere, un personaj recurent din cartea lui Pynchon intitulată *V.*, se spune că a fost modelat după chipul şi asemănarea lui Ornette Coleman."

Tot la finele deceniului patru apare primul roman centrat pe ideea însăşi de jazz: *Young Man With a Horn* (Tânăr cu trompetă) de Dorothy Baker. Carte destul de superficială, după părerea prezentatorului ei, dar care, pe lângă meritul pionieratului îl are şi pe acela de a se inspira din viaţa lui Bix Beiderbecke. În plus, se creează aici premisele *scenariului* după care vor fi concepute atâtea alte proze şi filme legate de lumea jazzului. Intervin deja şi pernicioasele clişee, fără de care pare-se că arta americană nu se prea ştie descurca. Aşadar, cam care ar fi acest Story schematic, în forma schematizată de Bourjaily, după schema concepută de d-na Baker? Muzicianul de geniu, frustrat de discrepanţa dintre potenţialul său şi viaţa de mizerie la care îi este supusă casta (din cauza discriminării rasiale, a cerinţei ca muzica să fie făcută vandabilă, sau pentru că nu-şi poate atinge idealul la care se simte îndreptăţit să aspire), înnebuneşte sau se autodistruge prin alcool şi droguri. Dintre auditorii care au dat varii înfăţişări acestui subiect, sunt citaţi James Baldwin, cu *Sonny's Blues* (Blues-ul lui Sonny), Charles Beaumont, cu *Black Country* (Ţara neagră), Richard Yates, cu nuvela sa *A Really Good Jazz Piano* (Un pian de jazz într-adevăr bun), sau Terry Southern (unii îşi amintesc ironicul film cu Peter Sellers şi Ringo Starr, bazat pe cartea sa *Magic Christian)*, autor al prozei *The Night the Bird Blew for Doctor Warner*, al cărei titlu evocă iarăşi personalitatea întru totul dramatică a lui Charlie Parker.

Lui Vance Bourjaily, cea mai remarcabilă nuvelă de jazz i se pare a fi *Powerhouse* (Centrala energetică) de Eudora Welty, capabilă, în loc de a descrie un chorus de jazz, să *scrie* unul, adică să întrebuinţeze cuvintele aşa cum un improvizator ar face uz de sunete. Păcat că autorul acestui util panoramic nu mai găseşte spaţiu pentru una dintre cele mai renumite opere de gen, *The Bass Saxophone* (Saxofonul-bas), o carte concepută sub forma a adouă nuvele de către cehul Josef Skvorecky. Se subliniază însă că, atât la Skvorecky, cât şi în *Mumbo Jumbo* de Ishmael Reed, sunt dramatizate idei despre jazzul însuşi, despre rolul lui în viaţa oamenilor, ca fenomen american şi universal. În cazul lui Reed, jazzul e prezentat ca declanşator al unor izbucniri periodice de eliberare a spiritului uman, venind către noi prin istorie din Africa, apoi din Haiti spre New Orleans. O muzică întotdeauna temută şi persecutată de către establishment. „În optica establishmentului, jazzul atinge o virulenţă atât de periculoasă pentru stabilitatea Americii în decada dintre 1920-30, încât e necesar ca ţara să fie manipulată într-o depresie financiară, pentru a se reprima toată acea bucurie." Ultimele două cărţi prezentate aparţin lui Michael Ondaatje – o monografie poetică a legendarului trompetist Buddy Bolden, despre care se crede că va fi fost primul mare interpret de jazz, deşi nimeni dintre cei care l-au auzit nu mai trăieşte şi nu există nici o înregistrare cu muzica lui – şi, în fine, *The Horn* (Trompeta) de John Clellon Holmes, roman de certă valoare estetică şi intelectuală apărut în 1958.

O schiţare similară a relaţiei jazz-proză am întreprins şi eu în *Cutia de rezonanţă* (Ed. Albatros, 1985), însă bineînţeles pe coordonate ceva mai familiare lectorului dintr-o ţară de expresie neo-latină: Boris Vian, Julio Cortázar (cu o interpretare a cunoscutei sale nuvele *Obsesia*, inspirată de acelaşi Charlie „Bird" Parker), Fitzgerald, Mircea Horia Simionescu, Steinbeck, Céline, Beckett. Între timp, şi în proza românească actuală jazzul începe să se instituie ca posibil topos. Deocamdată mă refer la Bedros Horasangian, cu a sa nuvelă *Jam-session cu sax alto* (inclusă în volumul *Curcubeul de la miezul nopţii*, ed. Cartea Românească, 1984), despre care unele medii jazzistice de la noi afirmau că s-ar fi inspirat dintr-o întâmplare reală, al cărei protagonist fusese saxofonistul Garbis Dedeian. Chestiune secundară, faţă de calitatea remarcabilă a acelei proze scurte. La rândul lui, Stelian Tănase pare decis să includă jazzul printre sursele sale principale de inspiraţie. Romanul *Corpuri de iluminat* îl înfăţişează pe prozator în plină emisie improvizatorică. Umbrelei protectoare a fluxului conştiinţei, sub care şi-au găsit refugiul destui scriitori după Joyce şi Faulkner, îi este preferat acum modelul, mai abstract şi mai teluric în acelaşi timp, al solo-ului de jazz. O pistă mai aventuroasă poate, pentru că lipsită de jaloane literare care să o fi precedat, dar redându-i autorului sentimentul de întemeietor şi dirijor al peisajelor verbale printre care se lansează. Asta îmi aminteşte de o idee a lui Zsolt György, care afirma că nu poate lăsa convins decât de acel jazzman ce-şi execută numărul fără plasă de siguranţă dedesubt. Când ştii sau simţi că jerbele de acrobaţii aeriene ale improvizatorului nu sunt pândite de riscuri, o bună parte din farmecul implicat în jazz s-a compromis. N-aş fi chiar atât de categoric precum apreciatul jazzolog clujean, fiindcă nu-mi pot permite luxul de a ignora nici o operă reuşită, fie ea şi „cu program", însă enunţurile sale sună întotdeauna minunat. Sper să nu-l supere dacă-i voi spune că, pentru mine, el este un Petre Ţuţea al jazzului.

Virgil MIHAIU


MOTEZUMA
DRAMMA PER MUSICA
DA RAPPRESENTARSI NEL TEATRO
DELL'ILLUSTRISSIMO PUBBLICO
DI REGGIO
All' occasione della Fiera dell' Anno 1776.
DEDICATO A S. A. S.
FRANCESCO TERZO
DUCA DI MODENA, REGGIO, MIRANDOLA, &c.
IN MODENA.
Presso la Società Tipografica.
Con licenza de' Superiori.

Libretul operei Montezuma de Vivaldi

https://biblioteca-digitala.ro / http://bibmet.ro


Cartas Sreviles Cedulas y otras Escrituras de D. Xpoval Colon Almirante Mayor del Mar Oceano Visorey y Governador de las Yslas y Tierra Firme

Privilegiile acordate lui Columb de regele Ferdinand

Bucuria inițiativei falimentare

În fiecare prim-pas, în fiecare început (curajos) este și o doză de miracol, o câtime de inocență și un procentaj mare de risc, de falimentare. Vocația afaceristă se descoperă surprinzător, apoi trebuie conservată și, dacă este posibil, dublată de șansă. Oamenii se joacă cu anii, cu experiențele hazardate, cu viața și moartea, într-o copilărească „de-a baba oarba"! Despre acestea (și altele) ne povestesc, într-o țesătură literară glumeață, plină de farmec, Sam Bobrick și Ron Clark, în comedia stil american *„Wally's Café"*, montată pe scena Teatrului „Ion Creangă", de regizorul Emil Mandric și scenograful Lavinia Drișcu, în premieră pe țară. Ambiția de-a deschide un café-bar în California, acum vreo câteva decenii, într-un ținut deșertic, nepopulat (peste drum de un restaurant și motel cu mare dever comercial, având patroni greci, deci abili negustori), pare o sinucidere, sinonimă cu multe asemenea dughene privatizate, din zilele noatre, apărute în peisajul deșertic al Capitalei noastre.

Eroii - Wally (patronul barului), Luisse (soața lui) și Jannet (o rătăcită pe drumul ce duce spre Hollywood) - știu sau învață că totul trebuie luat de la capăt: niciodată nu-i totul pierdut, în fiecare sfârșit implacabil, dezastruos pentru omul întreprinzător, cu inițiative libere, mai există o șansă, iar dacă o primești atunci când ți se oferă, te redresezi. Și în cazul nostru, bătrâna Jannet, devenită mare bogătașă (nu și mare artistă cu carură hollywoodiană, cum visa), nu uită și răsplătește gestul celor doi patroni de bar păgubos, acela de-a-i fi întins mâna și de-a o fi ajutat în tinerețe, când era în cumpănă. Textul este antrenant, cu câteva sclipiri în dialogurile și monologurile altminteri banale, dar cu încărcătură emoțională, pline de viață, netrucată, fără idei și sofisme filosofice, mustind totuși de umor terapeutic.

Acțiunea este fluentă, spectacolul are dinamism scenic, ritm verbal debordant, deși interpretarea, căutând să fie vioaie și tonică, nu reușește să se detașeze complet de clișeele gestului teatral, inclusiv cochetarea cu publicul. Sânt șabloane ale cotidianului și tendințe ilustrativiste, care nu se contopesc cu substanța estetică a reprezentației. Dăinuie un atrăgător *ghinion* glumeț, de-a dreptul apetisant atunci când căile și faptele determinate de el nu sânt simple relatări descriptiviste. Sunt prezente toate tentațiile și, apoi, glisând purgatorial, toate renunțările, toate recluziunile *comestibile* când sunt redate cu abilitate. Fiecare din cei trei eroi, când e-n priză bună, îi devorează pe ceilalți, oscilând între pigmentul umoristic și sugestiv existențialist. Libertatea actorilor Boris Petroff (Wally), Florina Luican (Luisse) și Marina Procopie (Jannet) se oprește în perimetrul fineții și-al bunului gust, chiar când sunt reproșate adultere reale ori inventate. Simțul măsurii și-al selectivității funcționează. Ambele actrițe etalează o feminitate provocatoare, au un captivant firesc al rostirii și un incitant zbucium valorificator al trupurilor în timp ce experimentatul actor disimulează cu nonșalanță, punctând discursurile scenice cu haz, convingându-ne, cu bogată nuanță expresivă, că înțelepciunea (și reușita afacerilor) nu se moștenesc, se învață, exersându-le! Toți trei interpreții marchează excelent scurgerea timpului, ipostazele bătrâneții fiind cuceritoare. Fericiți, patronii nu mai vor să părăsească, triști învinși de concurență, claustrantul „iglu roșu", sfera flamboaiantă sub acoperișul căreia sucombă doi afaceriști romantici, așa cum arată, inspirat, decorul scenic.

Alertețea spectacolului ne fascinează și conferim actorilor și subjugantului lor *joc* de-a misterele, de-a suspansul și de-a imprevizibilul, favoarea *receptivității* noastre. Destăinuirile lor ne amuză, fără a ne provoca meditația, nici măcar grava sobrietate. Bogata coloratură a evenimentelor și-a traiectoriilor café-barului, condus de jemanfișistul Wally spre fulminant dezastru, este pentru oricare spectator un tonic defulator, fiecare înțelegând semnificațiile lejer, ca o joacă a destinului și nu ca o obsesie acaparatoare. Conștiința, gândirea și metafizica ne sânt lăsate la vatră, scutindu-ne de chinurile judecăților de valoare ! Nici autorii comediei, nici realizatorii spectacolului nu ne cer decizii (sentințe) morale ori estetice, iar noi vom fi fericiți să nu le pronunțăm. Coerența expresivității scenice ne-a descifrat cu claritate tema și anecdotica, fără sufocante și savante conotații, în afara unor idei tulburătoare, propunându-ne stenice delectări și relaxări.

Vlad Andrei ORHEIANU

ÎNTRE MUZICĂ ȘI GEOMETRIE

La treizeci de ani, plasticianul gorjean MIHAI ȚOPESCU și-a luat inima în dinți și a tras prima *linie*: o expoziție personală de sculptură mică în sticlă, deschisă timp de câteva săptămâni la Galeria Fondului Plastic din Târgu-Jiu și mutată apoi la o galerie din București. Era prin 1986. De-atunci, *sticlele* lui cu esență miraculoasă au străbătut lumea de la Hamburg la Kanazawa, ca să se întoarcă anul acesta din „Noaptea de cristal" a Philadelphiei cu medalia de argint. Gestul acestor drumuri de mii de kilometri presupune, pe lîngă orgoliul implicat, conștiința propriei valori, dobândită prin ani de muncă și meditație grea. Pentru a scoate din nimic formele dorite, pentru a le ordona liniile și unghiurile, înlocuind capriciile materiei indiferente cu ordinea capricioasă a creației, Mihai Țopescu a renunțat la multe ceasuri din viață, pe care majoritatea dintre noi le cheltuim altfel și mai ales pe nimic, ceasuri respirând de pe soclu în forma lor autentică de *bucurie pură*. Sintagma brâncușiană nu este aici întâmplătoare: Mihai Țopescu s-a născut și el tot într-un 21 februarie, dar în 1956. Coincidența aceasta are greutatea unei moșteniri, a unei succesiuni fără înscrisuri, dar în regulă, câtă vreme formele plăsmuite de unul sunt coborâtoare din duhul celuilalt.

Dar ce mai știm despre Mihai Țopescu? Iacă niște date dintr-un catalog: a absolvit Institutul de Arte Plastice „Ion Andreescu" în 1981, fiind, în prezent, designer la Fabrica de sticlă din Târgu-Jiu; are vreo patruzeci de participări expoziționale, acasă și afară, și sute de lucrări: dăruite, vândute, premiate, furate, pierdute și, având în vedere fragilitatea materialului, sparte. Unele purtând nume, altele designate prin numere, încadrabile în cicluri și corespunzând vârstelor sale statornice precum vremea. Niște *lucrări* (termen dumnezeiesc, dar potrivit) din ciclul „echilibru acvatic" par, poate că și sunt, niște instantanee secționate prin valurile unei mări inițiale și încă fără nume. Incizia hașurilor paralele este inspirat „tăiată" de curburile sticlei îndelung șlefuite (râvnă marină, desigur), traducând în transparența lor „optică" întocmai *optica* dovedită cu multe veacuri în urmă de filosoful care ne-a spus pentru prima dată că toate curg. Într-o lume învârtindu-se în loc, înrădăcinată în propria sa materialitate (și mentalitate), *obiectele* acestea, în vagul lor contur, dovedesc că ideile fac, totuși, umbră pe pământ, că, prin urmare, nu se produc degeaba. Că dincolo de lumea noastră alcătuită din oameni de sus și oameni de jos, din interese și iluzii, mai este ceva. În aceeași manieră a lucrat artistul în ciclul „dinamica solidului", cu observația că liniilor curbe le-au luat locul liniile drepte și unghiurile, ca și cum o geometrie precisă, euclidiană, s-ar fi substituit melodios reveriei, melancoliei heraclitice, păstrând însă lucrurile în zona lor de mister muzical. După o vârstă de sticlă albastră, corespunzând nu știm cărui timp, artistul revine precum acasă la sticlă transparentă, ca să-l aflăm obsedat de ideea de zbor, de tâlcul succesiunii erelor geologice, făcând propuneri utopice de habitat, imaginând un posibil monument pentru sfârșitul acestui mileniu, ca să ajungă în fine la autopotret, ca un artist adevărat ce este.



Îl văd uneori pe Mihai Țopescu șlefuind cu obstinație sticla îndărătnică, plin de cremene și sudoare, zmucindu-și barba sa de păstor mioritic. Îl văd mai ales păstorind el însuși o turmă de obiecte optice pe niște dealuri optice din lumea sa eminamente optică. Și mi-l închipui așa pe Deceneu, cel care le-a spus geților să-și stârpească vița de vie, despre pruni însă tăcând.

D. NICOLAE

https://biblioteca-digitala.ro / http://bibmet.ro

Radu VARIA

UN LIMBAJ METASIMBOLIC

Nu există geniu creator care să nu impună un limbaj propriu. Cazul lui Constantin Brâncuşi rămâne exemplar şi din acest punct de vedere.

Opera lui reprezintă un spaţiu de creaţie unitar, un cîmp unitar de transformare a realităţii, de transmutare a lumii şi a reprezentărilor ei, câmp care-şi revelează de altfel unitatea prin utilizarea unui limbaj metasimbolic propriu, capabil să acţioneze direct asupra lumii şi a spaţialităţilor sale.

Ceea ce uimeşte, în cazul lui Brâncuşi, e că apărându-ne ca integrat în epoca sa, a cărei avangardă şi ale cărei modernisme le fondează, depăşindu-le totodată, el practică o artă care nu face nici o concesie timpului, cu excepţia a două idile grabnic repudiate, mai întâi cu *arta déco* şi apoi cu *arta neagră*.

Limbajul propriu al operei lui Brâncuşi postulează invenţia revoluţionară a unui vocabular sculpturale şi a unei expresii sculptturale de o absolută noutate: vocabular, limbaj, expresie de extremă avangardă – dar care, tocmai prin aceasta, regăsesc în profunzimi valorile cele mai vechi, valorile anterioare ale une civilizaţii în ciclul ei incipient, ciclul solar al originilor. Artă de avangardă prin însăşi vechimea ei, măsură a istoriei în curs prin însăşi transistoricitatea sa, artă de distrugere prin însăşi afirmarea ei drept creativitate, acesta este triplul paradox fundamental ce constituie şi defineşte orizontul în interiorul căruia avansează limbajul propriu al operei brâncuşiene, considerată ca devenire a unui tot, şi în acelaşi timp ca desăvârşire finală a acestui tot.

Nici o analiză, în fond, nu va fi în măsură să livreze vreodată cheile interioare ale operei brâncuşiene, deschisă numai experienţei contemplative. „Vrem întotdeauna să înţelegem ceva", spunea Brâncuşi, „dar nu e nimic de înţeles. Tot ce vedeţi aici n-are decât un merit, acela de a fi fost *trăit*."

Analiza formală a limbajului propriu al lui Brâncuşi pe care o propunem va fi deci o simplă analiză a semnificanţiilor. Vom observa numaidecât că realitatea cea mai imediată a acestor semnificanţi se rezumă la patru elemente constitutive de bază, la patru semnificanţi fundamentali, care sunt tot atâtea forme geometrice pure: ovoidul, cubul, cilindrul şi trunchiul de piramidă. La acest nivel, al limbajului, arta lui Brâncuşi nu corespunde cu altceva decât cu mobilizarea acestor semnificanţi fundamentali deveniţi tot atâtea valori substantivale angajate să execute elanul semnificativ al cărui verb se vrea.

Conceput ca semnificant fundamental, *Ovoidul* se revelează în strălucirea lui cea mai intensă şi în evoluţiile lui cele mai surprinzătoare în opere ca *Muza adormită* (din 1909-1910), în *Măiastra* (din 1910), ca şi în toate *Păsările*, în *Începutul lumii* (din 1920) sau în *Peştele* (din 1922).

Cât despre cub, am evocat deja *Sărutul* din 1907, subiect încredinţat integral înscrierii sale în semnificantul cubic care-l vehiculează; seria e lungă, pornind de la soclul cubic şi ajungând, în apoteoza finală, la însăşi *Poarta Sărutului* de la Târgu-Jiu, din 1937, fondată pe integrarea semnificativă a multiplului ei vehicol cubic. Cele trei blocuri de piatră, cei doi pilieri şi lintoul sunt de dimensiuni diferite, dar tratarea matematică a modulilor şi forma de bază, asimilată cubului, conduc la percepţia unui singur semnificant, semnificantul cubic.

Apoi *cilindrul*, şi aici cum să nu ne gîndim la *Torsul de băiat* (din 1917), în care Brâncuşi propune aceeaşi utilizare repetitivă a unei forme semnificante unice, de trei ori cilindrul; sau, la Târgu-Jiu, la *Masa Tăcerii* care comportă dedublarea aceluiaşi semnificant cilindric.

Înţelegem, astfel, lupta lui Brâncuşi pentru o sculptură responsabilă exclusiv de condiţia ei de *plin* desăvârşit, eliberată de vasalitatea faţă de domeniile vidului şi al golurilor ce a marcat operele sculpturii occidentale apărute după stingerea şi uitarea monumentalităţii solare, divine, a monolitismului original al Egiptului de altădată. O luptă contra morţii şi a descompunerilor, o luptă pentru afirmarea ontologică care e nunta semnificantului cu semnificaţia pe care o poartă, nuntă care singură fondează eternităţile de piatră.

În afară de elementele deja menţionate, limbajul lui Brâncuşi comportă o întreagă panoplie de modalităţi de introducere a acestor semnificanţi în curentul activ al propriei semnificaţii. În primul rând cioplitul direct, *la taille directe*. „Am renunţat demult la modelarea argilei", spunea el. „N-are nici vigoare, şi nici măreţie. E imposibil să exprimi ceva real prin imitarea suprafeţelor exterioare. Numai *esenţa* e reală. Şi când ne apropiem de esenţa reală a lucrurilor, ajungem la simplitate". Brâncuşi mai spunea: „Decadenţa artei sculpturii a început de altfel cu renunţarea la cioplitul direct, care-i permitea sculptorului să câştige cu fiecare din operele lui propria victorie asupra materialelor".

Alegerea acestora, la Brâncuşi, nu era deloc întâmplătoare. Marmorele albe, negre, colorate, pietrele de materialităţi şi culori rafinate, în predestinarea lor implicită, viaţa secretă a lemnului solicitat de el, toate conduceau la marea semnificaţie a operei.

În fine, şlefuirea, polisarea. Pe această cale Brâncuşi înţelegea să dea materialităţii finale a lucrărilor sale surplusul de perfecţiune permiţând trecerea secretă spre un nivel ontologic superior, spre acea imponderabilitate pe care Carola Giedion-Welcker o numise atât de inspirat o „stare de transcendenţă". Prin polisare, Brncuşi înţelegea, într-adevr, s-şi poarte opera la acea limit subtil aproape indefinisabilă unde semnificaţia depăşea semnificantul, unde limbajul devenea verb, unde apelul luminii, ca şi apelul la lumină deveneau într-adevă, lumină; unde lumina răspundea. În anumite cazuri, ca în *Păsările în spaţiu*, materia transmutată în lumină devenea o simplă flacără pură, fulger în spaţiu, prezenţă cosmică fără suport material. Cinsprezece ani dura uneori acest proces de alchimie sculpturală.

Să aruncăm acum o privire asupra acestor imagini reprezentând *Muza adormită* din 1909-1910. Opera iniţială, după cum vedem, e din marmură albă. Cele patru bronzuri, pornind toate de la mulajul acestei opere, sunt fiecare în parte o operă originală. Culoarea diferă de la bronz la bronz, bronz auriu, bronz cu reflexe verzi, bronz arămiu. Suprafaţa e într-un caz aspră, într-altul netedă. Într-una dintre versiuni, gura, nasul, ochii muzei sunt bine definite, părul e ondulat şi negru. Într-altele, aceste elemente aproape că nu sunt revelate, ele sunt numai sugerate. Preocupat de unicitatea fiecăreia dintre operele sale şi în imposibilitatea artistică şi morală de a proceda altfel, Brâncuşi încredinţa alternativ realizarea bronzurilor lui când unui fondeur când altuia, când lui Valsuani, când lui Hébrard. Şi de aici înainte începea el însuşi să lucreze asupra fiecărui nou bronz, lovind încetinel şi delicat cu un ciocănaş cu care lăsa de fiecare dată amprente unice şi irepetabile, înainte de a se angaja în operaţia de polisare, purtând astfel fiecare bronz în parte la forma extrem a propriei identiţi. Vedeţi prin urmare, cu aceast ocazie, de ce şi ideea de *tiraj postum* e în cazul lui Brâncuşi un nonsens.

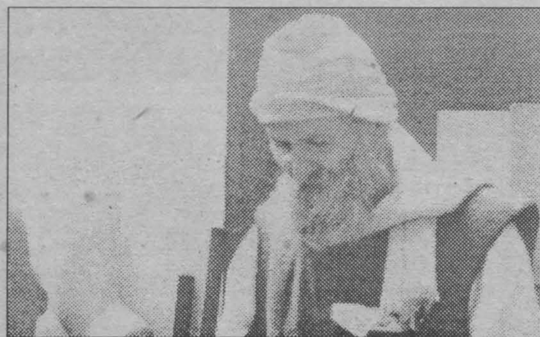
Să observăm acum felul în care, de-a lungul întregii sale opere, Brâncuşi a utilizat soclurile ca modalitate de afirmare a semnificanţilor fundamentali prin semnificaţia lor activă. La începuturile sale, Brâncuşi, care purta fiecăreia dintre sculpturile sale dragostea care se ştie, vedea în aceste socluri tot atâtea altare de expunere, tot atâtea „tronuri" menite să susţină, să pună în evidenţă, să exalte opera expusă. Dar opera astfel expusă nu era, oarecum, decât proiecţia la suprafaţă a *eului* său. Soclului îi revenea un fel de funcţie raţională, convenţională, socială. În schimb – fără ca el să fi dorit sau măcar să fi observat acest lucru – în socluri se refugiau valorile esenţiale, supraarhitecturale, ale propriilor lui profunzimi suprapersonale. Soclurilor le revenea rolul de a-şi dezvălui toată imensitatea monumentalităţii lor semnificative pe măsură ce sculptorul „se detaşa de sine însuşi".

Într-un anumit sens, aşadar, evoluţia transcendentă a operei lui Brâncuşi nu va fi fost decât revelaţia soclurilor în lumina conştiinţei operei şi în afirmarea ei solară. Pe măsură ce avansează în cunoaşterea de sine şi în cunoaşterea lumii, tocmai prin considerarea stărilor interioare, vizionare ale operei sale, Brâncuşi va permite afirmarea preponderenţei soclurilor şi a formelor geometrice pure, semnificative, prezente în aceste socluri pe care el le va orienta spre demnitatea de operă. Or, toţi semnificanţii fundamentali sunt prezenţi chiar în opera de început: cubul, ovoidul, cilindrul, trunchiul de piramidă. „Opera de artă exprimă, avea el să spună, ceea ce izbuteşti să nu fie supus morţii".

Şi altădată: „Sculptura mea aparţine tuturor timpurilor, căci am despuiat forma esenţială de toate trăsăturile care ar putea-o lega de o epocă".

Extraordinarul refuz al vidului, determinarea sculptorului de a-l ocupa prin ascensiune, de a-l reduce la extrem, ne conduc la ceea ce s-ar putea defini în cazul lui Constantin Brâncuşi drept frumuseţea orbitoare a zborului.

„O, tu care eşti imuabil, o, tu Dorje-Chang, numai tu ştii Bucuriile Secrete şi Durerile Înfiorătoare ale cerşetorului ce cântă", nurmura Jetsun Milarepa în solitudinea gheţarilor înalţi. „După ce cântam acest imn tantric, spune el, mă refugiam din nou în meditaţie." „Începusem să observ că eram capabil să mă transform, să iau toate aparenţele pe care aş fi vrut, şi mai ales că puteam să zbor. Puteam traversa universul în toate direcţiile fără nici o dificultate, din vîrful muntelui Meru până la poalele sale. Distingeam cu claritate, în deplasările mele, fiecare lucru. În vis, puteam de asemenea să mă multiplic în sute de personaje, toate dotate cu puterile pe care le dobândisem eu însumi. Constatând că aveam dintr-o dată infinite puteri asupra fenomenelor – şi chiar dacă asta nu se întâmpla decât în vis – mă simţeam tot mai invadat de bucurie şi de un curaj reînnoit, am mers deci mai departe cu exerciţiile mele mistice până când facultatea de a zbura cu adevărat în spaţiu a devenit o realitate".



Brâncuşi în atelierul său

Insistenţa cu care trebuie să ne oprim asupra confesiunilor lui Milarepa privind experienţa metapsihică a zborului, asupra punerii în practică a puterilor de ordin transcendental care-i dăduseră facultatea de a parcurge în zbor spaţiile interioare ale somnului, ca şi cerurile înalte, nu e nde deloc întâmplătoare. Căci aceasta e de fapt cheia care ne va permite să pătrundem secretul fascinaţiei profunde, şi spre sfârşitul vieţii unice, pe care avea s-o resimtă Constantin Brâncuşi faţă de zbor. De-a lungul întregii sale vieţi, Brâncuşi a repetat, după cum se ştie: „*Zborul*, ce fericire!", „Zborul, bucuria supremă". Unul dintre prietenii săi din tinereţe avea să scrie: „Ani şi ani de zile, Constantin Brâncuşi visa că zboară, şi credea dintotdeauna că zborul posedă un «secret» pe care din păcate n-avea să-l smulgă somnului, trezindu-se de fiecare dată în clipa în care era pe punctul să se înalţe".

Toate sculpturile lui Brâncuşi plasate sub semnul zborului, al „înălţării cosmice" vor fi aşadar rezultatul extatic al integrării, al transmutării nupţiale, în ele, a ovoidului şi a cubului sub tensiuni ascensionale, integrare şi transmutare ce determină existenţa însăşi a *Păsărilor* sau a *Coloanei* şi mişcarea înflăcărată a elevaţiei lor.

Transmutare care n-avea sens, care n-ar fi de conceput, decât pornind de la integrarea formelor pure, tinzând spre acea formă absolută care-l obsedase atât de mult pe Brâncuşi şi a cărei apariţie este în mod dialectic guvernată de depăşirea oricărei forme particulare în, şi prin, naşterea formei în sine, liberată de spaţiu. Or, ceea ce defineşte spaţiul fiind investirea vidului de către plinul presupus al unui câmp de gravitaţie activ, forma în sine, forma absolută, sau forma brâncuşiană, rămâne în afara oricărei influenţe a gravitaţiei. Pentru că, în fond, spre ce tind în ultimă analiză sculpturile lui Brâncuşi, plasate sub exigenţele formei absolute, dacă nu spre atingerea stării de de gravitaţie? Ceea ce pune în faţa noastră o sumă de aeroliţi investiţi de semnul elevaţiei spre infinit pe care am identificat-o deja ca pe o potenţialitate de penetrare a spaţiului interior.

Măsura finală a zborului, a înălţării, misterul lor interior, ne sunt sugerate la Brâncuşi de aspiraţia lui spirituală cea mai veche şi cea mai secretă, aspiraţia spre despuierea existenţială şi detaşarea totală de sine şi de lume. Numai experienţa poate justifica şi confirma finalitatea, şi numai prin înălţare ne putem dovedi nouă înşine că am atins punctul în care experienţa despuierii devine libertate, salvare şi descătuşare. În fond, pentru Brâncuşi, a exista însemna pur şi simplu a se înălţa, a fi capabil de înălţare, de zbor. A-şi lua zborul în cerurile interioare ale propriei fiinţe, a se înălţa spre locul fără loc al centrului ultim al Spaţiului Cosmic.

Există în documentele lăsate de Carola Giedion-Welcker o notă din 1934, premergătoare deci concepţiei Ansamblului Monumental de la Târgu-Jiu. Această notă începe prin enunţarea vechii mărturisiri a lui Brâncuşi privitoare la esenţa zborului. „N-am căutat de-a lungul întregii mele vieţi decât esenţa zborului". „Mărturisire capitală, scrie ea, care ni-l arată pe Brâncuşi apropiat de marile vise, de marile mituri în care omul triumfând asupra propriei sale greutăţi se ridică deasupra pământului. Zborul era pentru el elevaţie, „înălţare" în sensul religios al termenului. Dacă *Coloana fără sfârşit*, cu proporţiile ei magice ridica spre cer scara ei infinită, *Pasărea* întruchipa înălţarea mistică. Ambele erau simbolul călătoriilor supraterestre la care omul a visat dintotdeauna".

Aşadar trebuie să înţelegem că în cazul lui Brâncuşi, misterul zborului nu priveşte numai spaţiul obiectiv, exterior, ci mai ales spaţiul decondiţionării transcendentale, al extazului şi al cunoaşterii spaţiului interior al condiţiei umane.

„Eu nu sculptez păsări, afirma Brâncuşi, ci zborul".

La un moment dat Mircea Eliade ne reaminteşte şi el că Brâncuşi spunea: «„N-am căutat, o viaţă întreagă, decît esenţa zborului. Zborul, ce fericire!" Nu trebuia să fi citit cărţi, ca să ştie că zborul e un echivalent al fericirii, de vreme ce simbolizează ascensiunea, transcendenţa, depăşirea condiţiei umane. Zborul proclamă că greutatea este abolită, că o mutaţie ontologică s-a efectuat în însăşi fiinţa umană. Miturile, poveştile şi legendele relative la eroii sau la magicienii care circulă fără oprelişti între Pământ şi Cer sunt universal răspândite. O sumedenie de simboluri legate de viaţa spirituală şi mai ales de experienţele extatice şi de puterile inteligenţei, e legată de imaginea păsării, de aripi şi de zbor. Simbolismul zborului traduce o ruptură efectuată în universul experienţei cotidiene. Dubla intenţionalitate a acestei rupturi este evidentă, căci prin *zbor* obţinem deopotrivă *transcedenţa şi libertatea*.»

Începută cu un pelerinaj, în 1904, viaţa lui Constantin Brâncuşi, în termenii ei de experienţă spirituală şi artistică, se încheie tot cu un pelerinaj, în 1937-1938, materializat de opera lui de la Târgu-Jiu, reînnoind vechea tradiţie a marilor călătorii iniţiatice.

Călătorie din interior spre exterior cea dintâi: plecarea de acasă, de la „locul venirii pe lume", spre tărâmurile cele mai îndepărtate, ucenicia vieţii, a lumii şi a tenebrelor exterioare, formatoare ale unei noi conştiinţe de sine, faţă cu lumea opusă lumii.

Călătorie de reîntoarcere dinspre exterior spre interior cea de a doua, regăsirea finală a locurilor de origine, călătorie menită să încoroneze concluzia activă a pelerinajului dintâi, astfel ca semnificaţia decisivă să preia şi să exalte totul sub lumina unei conştiinţe totodată ultimă şi nouă.

https://biblioteca-digitala.ro / http://bibmet.ro

ADEVĂR ȘI MISTER

SAU DESPRE

OPERE BRÂNCUȘIENE PĂSTRATE ÎN ROMÂNIA

În ziarul *ADEVĂRUL*, nr. 525 din 7 noiembrie 1991 a apărut, pe pagina 8, o notă intitulată: *Operele lui Brâncuși pentru viitorul cailor de rasă.* Titlul, ales cu iscusință de redacție, este un jet de ironie amară, într-o vreme când sporește îngrijorător obsesia banului, vânzarea și cumpărarea ca dominante ale relațiilor interumane. Articolașul respectiv, simptomatic în sine, a fost provocat de declarațiile făcute Agenției de știri Associated Press de d-l Servan Popp, „în vârstă de 75 de ani care crește cai de rasă arabă în Marea Britanie..." Domnia-sa a spus corespondentului american că a expediat „două scrisori pe adresa Ministerului Culturii din România în care a cerut returnarea lucrărilor semnate de Brâncuși precum și alte bunuri confiscate familiei sale." Aflăm că cererea de restituire a lucrărilor respective a fost provocată de „un articol" al d-lui Andrei Pleșu, fostul ministru al culturii, în care se afirma că operele brâncușiene „nu au fost naționalizate sau expropriate de către guvernul român..."

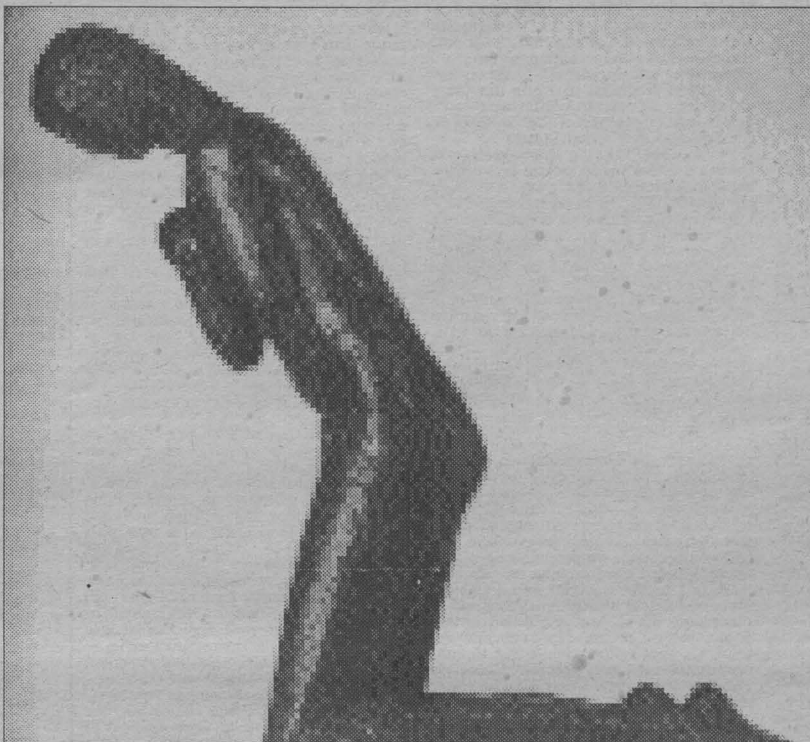
Redacția de la *ADEVĂRUL* subliniază că întreaga „poveste" s-a declanșat în decembrie 1990 „când România a expediat la New York un număr de opere brâncușiene, între care patru lucrări aparținând colecției familiei Popp..." Am extras, deocamdată, aceste fraze din articolul cu pricina, cu scopul de a înfățișa publicului românesc și celor interesați din străinătate *adevărul integral* despre lucrările brâncușiene din colecția Victor N. Popp, la care se referă d-l Servan Popp. Spre știința cititorilor, d-l Servan Popp este fiul lui Victor N. Popp, unul dintre principalii colecționari români de opere de artă. S-a născut în anul 1885 în Oltenia, iar ca student preocupat de *numismatică*, în anul 1906 participă la o loterie cu opere de artă, revenindu-i lozul câștigător – *COPILUL*, bronz, de Constantin Brâncuși. Așa a început admirația numismatului pentru lucrările lui Brâncuși.

Informații bogate despre relațiile statornicite între Victor N. Popp și marele sculptor a publicat reputatul scriitor și critic de artă Barbu Brezianu în cartea: *Opera lui Constantin Brâncuși în România*, Editura Academiei Române, București, 1974, paginile 18-20, 34, 75, 87-88, 91, 95, 117 și 127. D-l Barbu Brezianu face precizarea: „În colecția numismatului Victor N. Popp (1885-1955) figurau la un moment dat șase lucrări: *Orgoliu* (bronz), *Copilul* (bronz), *Portret de copil* (bronz), *Supliciu* (bronz), *Sărutul* (piatră) și *Fragment de tors* (marmură)" (p.88).

Subliniem că aceste lucrări au fost păstrate de colecționar, la conacul său din satul *Ostroveni*, de pe malul Dunării, la vest de Bechetu. D-l Barbu Brezianu arată că opera *COPILUL* a fost cumpărată de George Oprescu, în anul 1934. În schimb, *SUPLICIU* a fost dăruită de Victor N. Popp surorii sale, Lucreția, soția astronomului Nicolae Coculescu. Celelalte patru lucrări brâncușiene au rămas la Ostroveni, până la începutul anului 1945.

Informații precise despre împrejurările în care cele patru opere de la Ostroveni au ajuns la *Muzeul Olteniei din Craiova* au apărut abia în anul 1989, odată cu publicarea paginilor de jurnal: *CÎTEVA AMINTIRI DESPRE BRÂNCUȘII DE LA CRAIOVA* de C. S. Nicolăescu-Plopșor, sub îngrijirea d-lui Fănuș Băileșteanu, în *Manuscriptum*, nr. 4(77), 1989, p. 127-135. Arheologul și scriitorul C.S. Nicolăescu-Plopșor (1900-1968) evocă prima sa întâlnire, la Paris, cu Constantin Brâncuși, necazurile întâmpinate în stăruința lui de a deschide, în Craiova, o galerie de artă, în care să fie prezente și creații brâncușiene. În acest context apelează la Victor N. Popp:

« Știam mai de mult că un cunoscut al meu numismat are câțiva Brâncuși în conacul lui. Tânăr, îl cunoscuse pe Brâncuși îndeaproape la Paris când hobițanul nostru se zbătea în mizerie. Mi se abătuse în vremea



Constantin Brâncuși: Rugăciune

Ilustrațiile provin din volumul Brâncuși , Gallimard, 1989, îngrijit de Radu Varia

aceea să fac la Craiova, în cadrul Muzeului regional al Olteniei, și o galerie de artă. Am adunat atunci la „Madona" tot fondul Aman ce mai rămăsese în Oltenia..., dar nu aveam un Brâncuși ca lumea».

Aflăm că, la început, numismatul Victor N. Popp a fost reticent, s-a codit să dea un răspuns pozitiv cererii directorului Muzeului Olteniei. Mai târziu, însă *«... numismatul s-a răzgândit și m-a rugat să merg la conacul lui ca să iau pentru muzeu și Brâncușii și alte obiecte de artă ce avea. Menționez între altele una dintre cele mai prețioase colecții de ii vechi»* (p.131).

La conacul de pe moșia din Ostroveni, profesorul Nicolăescu-Plopșor găsește *SĂRUTUL «pe crucea de la putina cu varză – apăsă varza mai jos să iasă zeama deasupra ca să nu se strice. COAPSA era și ea într-un colț, de urma COPIILOR n-am dat».* Revenind în Craiova, Plopșor îi spune lui Victor N. Popp ce a găsit la Ostroveni. Numismatul i-a replicat cordial:

«— Stai, mi-a spus, ultima oară i-am admirat pe verandă».

Însoțit de „un reporter de gazetă", arheologul oltean se deplasează, din nou, la Ostroveni și dă peste *Copiii* brâncușieni *„înghesuiți într-un colț"* al cerdacului, plin cu *„niște struguri tămâioși..."* Cu aprobarea explicită a lui Victor N. Popp, de față fiind și un martor, directorul Muzeului Olteniei preia de la slujbașii conacului cele două sculpturi și alte obiecte, indicate de proprietarul Victor Popp, „fără proces-verbal" – cum precizează memorialistul și, în prezența numismatului, le inventariază la Muzeul craiovean: *Orgoliu*, nr. inv. 2/946, *1945; Cap de băiat*, nr. inv. 1/945, *1945; Sărutul*, nr.inv. 4/948, *1945* și *Fragment de tors*, nr. inv. 3/947, *1945*. Toată treaba se încheia prin noiembrie 1945, Nicolăescu-Plopșor arătând că a fost martor și un alt oltean, V. G. Paleolog, primul biograf român al Maestrului de la Hobița.

Bogatele și minuțioasele fapte relatate de directorul Muzeului Olteniei ne îndeamnă să susținem că înțelegerea intervenită între el și amicul său Victor Popp s-a consfințit și printr-un act încheiat la Tribunalul din Craiova. De asemenea, trebuie remarcată absența oricărei intruziuni, din partea autorităților de stat, în înțelegerea și deciziile intervenite între C. S. Nicolăescu-Plopșor și Victor Popp. Ca atare, afirmația d-lui Servan Popp că părintelui său i s-ar fi „confiscat" lucrările lui Brâncuși și alte obiecte nu are nici un temei, este eronată și regretabilă.

D-l avocat Servan Popp, la vârsta domniei sale, nu poate să ignore *mărturisirile* atât de precise și complete ale prietenului părintelui său, Nicolăescu-Plopșor, om de știință care, în anii de după război, n-a avut nici o legătură cu reprezentanții organizațiilor politice de stânga, el însuși fiind constrâns de evenimente să renunțe în 1946 și 1949 la averea agonisită și moștenită. Singurul lui țel, ca om generos de cultură, a fost deschiderea unei galerii de artă în istorica Bănie, și acestui nobil țel s-a alăturat, din proprie inițiativă, la începutul anului 1945, și numismatul Victor N. Popp, părintele d-lui Servan Popp din Anglia.

Năzuința celor doi intelectuali craioveni nu s-a putut împlini în 1945, ci cu mult mai târziu. În cartea sa *De la Macedonski la Arghezi*, d-l Florea Firan arată că, în anul 1946, profesorul Plopșor a fost eliberat din postul de director al Muzeului Olteniei. Totuși, el a continuat să se îngrijească de conservarea operelor de artă, adunate acolo pentru „o galerie de artă". După 1949, când și cele 50 de hectare, împreună cu conacele, au fost expropriate, atât Victor N. Popp cât și Nicolăescu-Plopșor s-au confruntat cu mari greutăți și privațiuni. Abia în 1952, C. S. Nicolăescu-Plopșor primește un post la Secția de Antropologie a Academiei R.P.R. Cu sprijinul unor oameni de bine din Craiova și București, profesorul izbutește să obțină, întâi o colaborare „permanentă" a lui Victor Popp, la Centrul de Numismatică al Academiei, iar peste un an i se acordă și o pensie specială de stat.

În sfârșit, în anul 1954 intervine o situație nouă: guvernul țării aprobă cererea organelor de stat craiovene și a Ministerului Culturii ca palatul *Jean Mihail*, în care se afla atunci regionala de partid, să fie transformat în *Muzeul de Artă din Craiova*. O reconstituire exactă a faptelor am realizat în : *Petru Comarnescu. Prima expoziție a lui Brâncuși în România, Manuscriptum*, nr. 2 (79), 1990, p. 61-69, text complet al unui vechi articol publicat, în *Ramuri*, nr. 2, 1976. Cu siguranță, profesorul Plopșor, de data aceasta apreciat de forurile academice și de stat, l-a informat pe numismatul Victor N. Popp despre înființarea Muzeului de Artă. Din nefericire, îndrăgostitul de artă românească Victor N. Popp se stinge din viață în anul 1955, fără să se poată bucura de „Expoziția omagială Brâncuși" deschisă în august 1956 în sala *Oglinzilor* a splendidului Muzeu de Artă craiovean.

În încheierea declarațiilor sale făcute agenției americane de știri, d-l Servan Popp face câteva aprecieri discutabile. Bunăoară, spune că lucrările brâncușiene „aparțin lumii întregi", „sunt o expresie a culturii românești și *este doar o chestiune de vanitate să te cramponezi de aceste opere...*" (s.n.) Fiind întru totul de acord cu principiul recunoscut de toți specialiștii că opera lui Brâncuși este „o expresie a culturii românești", mai mult, cea mai originală întrupare plastică a spiritualității românești, a tradițiilor noastre populare milenare, nu înțelegem rostul reproșului privitor la „vanitate" și „cramponare". De ce oare românii n-ar avea dreptul sacru să se mândrească, ca și alte popoare, cu reprezentanții lor talentați și geniali, să le prețuiască și *să tezaurizeze* operele artistice și științifice? Doar acestea sunt valorile inestimabile care ne definesc, ele dezvăluie sensibilitatea, gândurile, bucuriile și suferințele neamului nostru și consacră, în universalitate, ființa lui națională. Operele de artă admirate de „lumea întreagă" sunt capodoperele unei *anumite* culturi naționale, deoarece cultura universală nu este altceva decât „suma" marilor valori naționale.

Sculpturile lui Brâncuși, împreună cu făurarul lor, aparțin Panteonului de valori românești, fiind mesagerii sufletului, conștiinței, tradițiilor și geniului poporului român, în ierarhia culturii „lumii întregi". Acestea mi se pare că au fost motivațiile morale și intelectuale ale *deciziei* arheologului C. S. Nicolăescu-Plopșor și numismatului Victor N. Popp de a depune și păstra operele brâncușiene pentru *Muzeul de Artă din Craiova*, devenit și el un centru de valori plastice românești, cu loc modest dar trainic, în panorama de sanctuare ale artelor din toate țările lumii.

P.S. Faptele prezentate de noi confirmă integral declarația oficială a d-lui Andrei Pleșu, anume că cele patru lucrări brâncușiene n-au fost „naționalizate sau expropriate", deoarece în anul 1945 autoritățile române n-au efectuat asemenea acțiuni. Numismatul Victor N. Popp, în deplină libertate și nesilit de nimeni, a luat *deciziile arătate de C. S. Nicolăescu-Plopșor.* Dacă părintele d-lui Servan Popp ar fi vroit să preia de la muzeu lucrările lui Brâncuși și celelalte obiecte, putea s-o facă oricând până la sfârșitul anului 1948! După câte știu, Victor N. Popp n-a colaborat cu regimul antonescian și, ca atare, n-a fost supus cercetărilor legale hotărâte de Comisia Aliată de Control și de guvernul Sănătescu în toamna anului 1944.

Spre informarea cititorilor și a d-lui S. Popp, începând cu anul 1950 unele persoane, proprietari de opere de artă, au solicitat autorităților culturale de stat să elaboreze o lege, care să fixeze organizarea muzeelor și colecțiilor artistice, provenite din donații. După apariția legii respective, s-au înființat, în București și alte centre culturale, „case memoriale", „colecții de artă", „muzee de artă", donații ale unor persoane particulare. Iată câteva exemple: Muzeul de Artă „K. M. Zambaccian", „Colecția Elena și dr. Iosif Dona", Colecția „Iosif Iser", Muzeul de Artă „Fr. Stork și Cecilia Cuțescu Stork", Muzeul „Corneliu Medrea", după anul 1962, Muzeul de Artă acad. prof. „George Oprescu", Colecția de artă „prof. Garabet Avachian" și altele. Clauzele înființării acestor instituții de artă erau: prezentarea ofertei cu toate condițiile actului de donație; încheierea contractului de donare la Tribunal; respectarea prevederilor codului civil și de proprietate; Statul se angaja să suporte *toate cheltuielile* de întreținere a clădirilor, paza și conservarea valorilor donate Statului, donatorul (donatorii) păstrându-și dreptul să locuiască, fără chirie, în clădirea donată etc.

Orice instanță juridică internațională va constata legalitatea donațiilor respective, ele neavând sub raport juridic și moral nici o incidență cu „naționalizarea" sau „exproprierea". Statutul acestor instituții a fost modificat abuziv în 1978, prin mutarea unora din colecții, în Muzeul de Artă de pe Calea Victoriei, clădirilor donate dându-li-se alte întrebuințări.

Prof. dr. Pavel ȚUGUI

https://biblioteca-digitala.ro / http://bibmet.ro

Brâncuşi în documente de arhivă

Olteanul care a revoluţionat lumea sculpturii a primit o bursă modestă din partea Prefecturii judeţului Dolj, fiind susţinut asiduu de luminatul iubitor de cultură, prefectul Iulian C. Vrăbiescu. Brâncuşi dă procură unui ager gorjan, negustor de „lucruri mărunte", pentru a-i ridica bursa în valoare de 135,65 lei, după bugetul exerciţiilor 1901/1902, capitolul X, articolul 93, pe care acesta trebuia s-o trimită sculptorului, în Bucureşti, la noua adresă din strada Berzei nr. 39. Procura a fost întărită la Judecătoria Ocolului 6 Bucureşti în anul 1906, martie 19, prin procesul verbal nr. 156. Procesul verbal a fost încheiat de judecătorul Petre Atanasovici, asistat de grefierul Gheorghe Râmniceanu în pretorul (sediul) amintitei judecătorii. Brâncuşi a cerut „prin petiţia înregistrată la nr. 4919/1901 autentificarea prezentei procuri făcută în dublu-exemplar", legitimându-se cu „certificatul de identitate liberat de secţia 24 din capitală sub nr. 996/1901". În aceeaşi perioadă Prefectura Judeţului Dolj a mai acordat burse şi altor tineri: Ion B. Georgescu, viitorul primar al Craiovei, pentru Facultatea de filozofie din Bucureşti, Ioan Niculescu , student la Şcoala superioară din Mons, Tiberiu Anastasiu, elev la Şcoala superioară din Belgia şi Mihail Smărăndescu care frecventa cursurile Liceului Carol I, din Craiova.

Ioan ANASTASIA

26 aprilie 1901

D-le Prefect,

În baza procurii ce am din partea elevului Constantin Brâncuşi ce se află astăzi la şcoala de Belle Arte din Bucureşti şi care este în ultimul an de studiu, vă rog cu respect să binevoiţi a-mi da ajutorul ce mi se cuvine; împreună cu procura vă alătur şi certificatul de studii şi de notele obţinute de numitul elev, pe semestrul Aprilie 1901.

Procurist, Constantin Grecescu

Certificat

Prin care se atestă că D-nu Constantin Brâncuşi, român, născut în Peştişani (Gorjiu) la 1876, Februarie 21, este elev al şcoalei de Belle Arte din Bucureşti, unde urmează cursurile secţiunei de sculptură, de la 30 septembrie 1898 şi la concursurile depuse până în prezent a obţinut recompensele următoare:

Medalie de bronz la :„Antic bust" şi „Cap de expresie", sculptură.

Menţiuni onorabile la :„Antic bust", „Antic figură", „Natura" sculptură, „Cap de expresie" şi „Anatomie".

Pentru care i s-a eliberat prezentul certificat sub semnătura Directorului şi sigiliul şcoalei.

Director, G. D. Mirea

Bucureşti, 1901, martie 22, nr. 77

Procură

Prin care autoriz cu deplină putere pe D-l Costică I. Grecescu, din Craiova să primească în numele meu de la Onor Prefectura Judeţului Doljiu ajutorul pentru a-mi urma studiile, care mi s-a acordat de Onor Consiliu prin buget pe anul 1901-1902 semnând pentru mine unde trebuinţa va cere.

1901, Martie 19, Bucureşti C. Brâncuşi

* *Arhivele Olteniei, Craiova*

America Latină şi dialectica integrării

(urmare din pag. 13)

se condamne *toţi* care, folosind procedeurile de atunci până bine de curând, au invadat, spus, şi asuprit, căci „orice subjugare este odioasă". Concluziile: să se recunoască cele *două urmări pozitive* ale Descoperirii şi Cuceririi: metisajul, crearea unei noi sinteze umane şi făurirea unei noi culturi de înalt nivel valoric: literatura latino-americană este astăzi printre primele ale lumii. Cât despre anularea psihologică a legendei negre, Sàbato scrie: „Dacă legenda neagră ar reprezenta un adevăr absolut, descendenţii acelor indigeni supuşi ar trebui să păstreze resentimente atavice antispaniole şi nu numai că nu este aşa, dar doi dintre cei mai mari poeţi ai limbii spaniole din toate timpurile, metişi, au cântat Spania în nemuritoare poeme: Rubén Dario în Nicaragua şi César Vallejo în Peru".

Dacă, după Sàbato, Descoperirea şi făurirea unei noi sinteze umane sunt o mare împlinire a istoriei, după Germàn Arciniegas ele constituie de asemenea.şi mai ales o exigenţă exemplară proprie omului, o virtute şi o datorie a lui permanent valabile. Descoperirea şi întemeierea lumii noi s-a făcut datorită curajului de a dărâma coloanele lui Hercule, de a înfrunta necunoscutul şi întunecosul ocean, de a învinge superstiţia şi ignoranţa din afară şi dinlăuntrul omului. Îndrăzneala de a şti, eroismul adevărului, capacitatea de înălţare şi înnoire sunt componentele unei etici permanente: în fond, în mod continuu, în fiecare clipă ar trebui să descoperim America, să întemeiem o Americă.

Mai departe, America Latină este pe cale să schimbe *schema mentală* antitetică şi conflictuală pe care obişnuia să o aplice relaţiilor ei cu ea însăşi şi cu lumea dinafară, mai ales cu Europa şi cu Statele Unite. Adversitatea a străbătut trei faze şi a cristalizat în trei forme sau, mai exact, în trei formule celebre: „civilizaţie sau barbarie" propusă de preşedintele argentinian Sarmiento la începutul modernizării Americii Latine, „Ariel sau Caliban" inventată de eseistul uruguayan Rodó la începutul secolului, când circuitele imperialiste se extind asupra subcontinentului, şi, în sfârşit, lozincile „La tiranie, rebeliune" sau, mai precis, „Gherilele eliberatoare contra dictaturii aservite", susţinute de stânga marxistă în timpul războiului rece şi al politicii de blocuri opuse. Tenace, pasională, ireconciliabilă, adversitatea părea o formă absolutizată a luptei dintre Ormuzd şi Ahriman, o specie de maniheism. La o mai atentă cercetare, adversitatea îşi vădeşte multiplicitatea, fluenţa şi nuanţele subiacente, favorabile reversibilităţii. Părăsirea şi depăşirea formei adversative în zilele noastre sunt uşurate de fluctuaţiile ei în decursul vremii: anatagonismul şi-a schimbat caracterul, iar reprezentaţii binelui şi răului şi-au schimbat cel puţin locul şi situaţia, domiciliul şi fapta.

Formula lui Domingo Fausto Sarmiento, „Civilización o barbarie", exprima o *opoziţie de natură social culturală*, cu aplicaţie internă, înlăuntrul Amerii latine, având în exterior doar modele şi sprijin. Conflictul, mergând în Argentina până la război civil, se stabilea între elita intelectuală a oraşelor, de orientare liberală şi masele rurale, rudimentare, anarhice, conduse de *caudillos* cruzi, frenetici, dictatoriali. În acea epocă de importare a progresului, străinul constituia o figură benefică: gândirea europeană atrăgea prin idealism elevat, instituţiile nordamericane prin eficienţa economică şi libertate organizată. Era cel puţin ceea ce Sarmiento văzuse în călătoriile lui prin Europa şi şederile lui în Statele Unite. Şi totuşi, schema mentală a lui Sarmiento dobândea fluenţă şi parţială reversibilitate datorită tocmai lui Sarmiento, supus, în adâncul sufletului său, tendinţei ciudate de simpatie pentru adversar. În pofida ideologiei iluministe, a raţionalismului liberal şi a intenţiilor conştiente de progres material (tren, telegraf, vaccinuri) şi spiritual (şcoli, educaţie, cultură, ştiinţă), Sarmiento nutrea o secretă admiraţie pentru vitalismul exploziv al teribililor *gauchos* şi poate chiar pentru carisma barbarului Facundo. Energetismul şi prestigul iradiant, care se regăsesc incontenstabil în figura şi în activitatea politică a lui Sarmiento, ar fi deci calităţi susceptibile de a trece – înnobilate, de la modelul negativ la cel pozitiv.

În a doua fază, eseurile lui José Enrique Rodó (*Ariel şi Motivos* de *Proteo*) imprimă antitezei un *caracter etico-existenţial*. Transformă adversitatea într-o opoziţie filozofică, formulată poetic prin două imagini cu puternică încărcătură emotiv-simbolică. Ariel şi Caliban reprezintă opoziţia dintre spirit şi materie, ideal şi forţă, generozitate şi spetituri. Rodó aşează omul latino-american alături de luminosul Ariel, pe când imperialismul nordamerican, violent şi acaparator, ar fi dimpotrivă o ipostază a lui Caliban. Trebuie spus totuşi că, deşi s-ar fi putut referi la faptele istorice (Cuba, Panama) şi la mărturisiri cinice (Speaksoftly and carry the big stick), Rodó nu face un pamflet şi nu întocmeşte o hartă politică, ci oferă o generală cosmografie existenţială, plăsmuieşte două tipuri umane, bazate pe eternul contrast „lumină-tenebre".

Dacă depăşirea schemei lui Sarmiento era posibilă prin implicaţie psihologică, depăşirea contrastului plăsmuit de Rodó a revenit istoriei sau mai exact cursului ei aberativ care a început în 1917. În această perspectivă, jocul relaţiilor dintre cei doi apare ca neaşteptat de complicat. Caliban s-a putut prevala de Ariel, de candoarea acestuia, de slăbiciunile şi chiar de snobismul acestuia, pentru a reuşi, dar a căzut, a căzut totuşi prin el însuşi. O utopie malignă s-a putut drapa în mantia unor principii elevate, s-a putut ascunde sub masca unor scopuri admirabile, dar în durată şi adânc, intenţiile distructive şi procedeele oribile au dus la prăbuşirea sistemului calibanic. În fond, răul *se autodevoră*. Este ceea ce s-a întâmplat cu comunismul. Pe de altă parte, Caliban nu moare simplu, nu dispare total şi instantaneu. Cel puţin în perioada de instaurare şi în momentele de criză, chiar într-un sistem arielic, subzistă sau apar elemente calibanice – paradoxale, negative. Problema stă în controlul şi convertirea lor ascedentă, în *pozitivarea* lor, posibilă dacă se păstrează hotărârea şi speranţa. Tinerele şi vulnerabilele democraţii din Estul Europei se află actualmente în situaţia de depăşire a unui calibanism îndărătnic de către un Ariel care ar trebui să fie înţelepţit.

În sfârşit, a treia schemă adversativă, cea mai recentă, a asumat un *caracter* predominant *politic şi ideologic*. Mai mult sau mai puţin marxistă, apărută după al doilea război mondial, ea combina două elemente autentice, urgent latino-americane (revolta indiană şi necesitatea integrării marginalizaţilor) cu o doctrină şi o praactică străine, împrumutate: cu revoluţia mondială, ura de clasă şi dictatura unui partid unic, măşti pentru dominaţia mondială a unei mari puteri expansioniste, subjugatoare. În această schemă importată, figurile simbolice se colectivizează, devin categorii sociale, se identifică cu fenomene politice concrete: Ariel se multiplică în ţărani revoltaţi, muncitori grevişti, studenţi protestatari, stradă burzuluită. Caliban ajunge burghez filistin în Europa şi rechin financiar în Wall Street, în America. Astăzi, când în spatele schemei nu mai există forţa de sprijin, de ocrotire sau de adăpost a Uniunii Sovietice şi a ţărilor comuniste, rămân să fie totuşi explicate actele de curaj, sincer devotament sau chiar eroism, săvârşite în cadrul acestei scheme adversative. La nivel individual, ele trebuie explicate prin faptul tulburător că „se poate visa greşit", iar la nivelul colectivităţilor şi proceselor istorice, prin conceptul de „cristalizare în sistem străin", denumit de Spengler „pseudomorfoză" şi aplicat deopotrivă imperiului lui Petru cel Mare şi Revoluţiei bolşevice.

În America Latină, în jurul acestei scheme adversative au gravitat o serie de opere literare de valoare şi personaje memorabile, începând cu celebrul duo cu nume transparente, create de Rómulo Gallegos: Doña Bárbara şi Santo Luzardo, care fac traziţia de la tipologia elegantă a lui Rodó la cea vehementă, vitriolantă, din operele ulterioare ale lui Miguel Angel Asturias şi Carlos Fuentes. Ar fi interesant de văzut *cum* reuşeşte o operă cu temă politică *împotriva* schemei, prin *ce* se salvează de la maniheism etic şi tezism politic. Nefiind loc pentru o analiză amplă, voi alege numai două exemple de romane cunoscute cititorilor români şi voi spune că *Oameni de porumb* se răscumpără prin exuberanţa magnifică a miturilor, iar *Moartea lui Artemio Cruz* prin coborârea în subteranele sufleteşti ale personajului principal, prin psihologie abisală.

Depăşirea schemei conflictuale (ori… ori) cu alta integratoare (şi… şi) se face simţită de pe acum în naraţiunea latino-americană. Voi semnala povestirile şi romanele lui Guillermo Morón şi Manuel Vázquez Bigi, cunoscuţi de asemenea în ţara noastră prin traduceri şi comentarii critice. Ambii scriitori înlocuiesc mişcarea orizontală de conflict ideologic-politic cu aceea de ascensiune, verticală, integratoare, în care apar şi se impun două noi tipuri umane latino-americane. La Guillermo Morón e vorba de copilul care „se face om", deci de deşteptarea la viaţă, de însumarea experienţelor infantile, tinereşti, în plinătatea maturităţii. La Vázquez Bigi e vorba de pictorul care îşi construieşte identitatea artistică sintetizând vitalul şi esteticul, deci de accesul la creativitate. Cred că forţa şi darurile naraţiunii latino-americane se vor dezvolta în viitor pe aceste linii şi potrivit acestei scheme mentale sintetic integratoare, care include nebănuite valenţe umane şi literare.

Mircea Eliade în scrisori

Chicago, 18, Dec. 1975

Mult stimată colegă,

Mulţumiri pentru scisoare. Din păcate, nu mai am de mult raporturi cu dl. Const. Drăgan. Sper însă că se vor găsi alte posibilităţi ca să tipăriţi teza.

Vă urez din toată inima, sănătate şi noroc pentru anul care vine.

Al Dvs. sincer, Mircea Eliade

P.S. Am primit de mult „Omul din vis", şi vă mulţumesc (cu întârziere!). Revista lui V. Anania are 4 pagini mici, trei din ele consacrate activităţii eclesiastice. De aceea s-a tipărit studiul Dvs.

***History of Religions**. Editors: Mircea Eliade / Joseph M. Kitagawa / Charles H. Long / Jonathan Z. Smith*

Editorial Assistants: William R. La Fleur

Book. Review Editor: Park Mc Ginty

An international journal for comparative historical studies. Editorial office: Swift Hall, University of Chicago, 1025,35 E. 58 th. Street, Chicago, Illinois 60637

Publischer: University of Chicago Press

Paris, 28 sept, 1971

Stimată colegă,

Îmi pare rău că se tot amână publicarea admirabilei Dvoastră lucrări. Vă sfătuiesc să scrieţi personal părintelui Anania, deşi nu prea ştiu ce-ar putea face. Spuneţi-i că îi pot trimite lucrarea (asta, dacă socotiţi de cuviinţă).

Îmi cer iertare pentru laconismul scrisorii de faţă. În Martie am fost destul de grav bolnav (pericardită) şi de atunci activitatea mea s-a redus cu 80-90%.

Vă voi expedia de aici „La avitajie des origens. "

Cu cele mai bune salutări,

Al Dvs, Mircea Eliade

D-nei Ecaterina Săndulescu,

Str. Tribunei 11

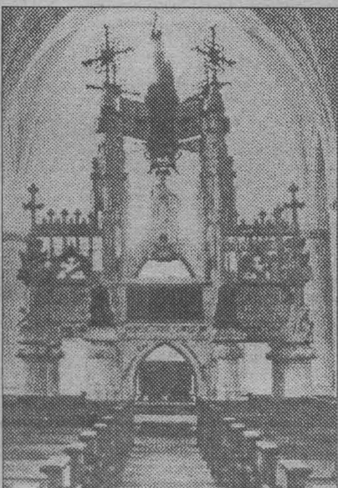
Sibiu Roumanie 23084

Mircea Eliade

University of Chicago, Chicago, 94. 60637

Par avion

Documente comunicate de Ileana ENE



Mormântul lui Columb, la Catedrala din Santo Domingo

https://biblioteca-digitala.ro / http://bibmet.ro

Jean BAUDRILLARD - AMERICA

Gen proteic, aproape imposibil de circumscris cu precizie căci, revedincând teritorii vaste, de la reportajul sec, telegrafic, până la efuziunile sau dezvoltările teoretice având drept vag pretext drumeţirea, jurnalul de călătorie, mai ales cel „scriitoricesc" sau eseistic, prilejuieşte cititorului contactul cu reacţiile sau reflecţiile autorului faţă cu realităţile cercetate departe de casă. Contactul europeanului (cultivat) cu America e, de multă vreme, o temă predilectă pentru asemenea scrieri: ea a dat, numai la noi şi în ultima vreme, cărţile atât de diferite între ele ale unor Romulus Rusan şi Dan Grigorescu. Foarte depărtat de „jurnalul tipic", volumul *Amérique* (America, 1986) al francezului Jean Baudrillard, din care reproducem câteva pasaje, e una din aceste cronici ale dialogului unor civilizaţii diferite – chiar dacă legate printr-un patrimoniu comun – prilejuit de confruntarea lor în spiritul eseistului. Spirit, în cazul de faţă, incisiv, deseori maliţios, întotdeauna nuanţat...

Râsetele oferite de-a gata, ca fond sonor, au înlocuit la televiziunea americană corul din tragedia greacă. Sunt inexorabile şi nu cruţă: mai scapă doar emisiunile de ştiri, informaţiile despre Bursă şi buletinele meteorologice. Dar, de fapt, prin puterea obişnuinţei, ajungi să le auzi chiar şi acolo, suprapuse vocii lui Reagan sau imaginilor despre dezastrul infanteriştilor marini la Beirut, ba chiar şi pe fondul spoturilor publicitare. Sunt, râsetele acestea, ca monstrul din *Alien*, care bântuia prin toate circuitele astronavei. E hohotirea sarcastică a unei culturi puritane. Prin alte părţi, grija de a râde e lăsată în seama spectatorului. Aici, râsul e regizat, adus pe ecran, integrat în spectacol. Râde ecranul în locul nostru, se distrează el. Iar nouă ne rămâne consternarea.

Vietnamul la televiziune (pleonasm, fiind vorba de la început de un război televizat). Americanii luptă cu două arme esenţiale: aviaţia şi informaţia. Adică bombardarea fizică a inamicului şi bombardarea electronică a restului lumii. Sunt arme neteritoriale, în vreme ce armele şi tactica vietnamezilor ţineau de neam şi de teritoriu.

De aceea, războiul a fost câştigat de ambele părţi: de vietnamezi pe teren, de americani în spaţiul mental electronic. Unii au câştigat o victorie ideologică şi politică, ceilalţi au scos *Apocalypse Now*, care a făcut înconjurul lumii.

Americanii au fobia stingerii: totul trebuie să rămână tot timpul aprins. Lumina arde prin case până la ziuă. Ferestrele blocurilor-turn de birouri rămân luminate zi şi noapte. Pe autostrăzi, ziua în amiaza mare, maşinile gonesc cu toate farurile aprinse. La Venice, pe Palms Ave, într-un cartier unde nu mai vezi ţipenie pe stradă după ora şapte seara, la o *grocery* mică la care se vinde bere, reclama de neon verde şi portocaliu clipeşte cât e noaptea de lungă, în gol. Ca să nu mai vorbim de televizoare, deschise douăzeci şi patru de ore din douăzeci şi patru, şi care, adesea, funcţionează halucinant în odăi în care nu se află nimeni sau în camere de hotel neocupate – aşa, de pildă, la hotelul din Porterville, unde perdelele erau rupte, apa închisă, clanţele uşilor stricate, dar pe ecranul fluorescent din fiecare cameră speakerul descria decolarea navetei spaţiale. Nimic nu-i mai enigmatic decât un televizor care merge într-o odaie pustie, e mai ciudat decât un om care vorbeşte de unul singur sau decât o femeie cuprinsă de visare în faţa craţiţelor. Ai zice că-ţi grăieşte o altă planetă, televiziunea înfăţişându-se deodată drept ceea ce este de fapt: video al unei alte lumi, dând drumul la imagini cu nepăsare, indiferentă la propriile mesaje (ţi-o poţi închipui foarte bine continuând să funcţioneze şi după apariţia omului de pe lume). Pe scurt, în America nu se acceptă să se instaleze bezna şi nemişcarea sau să înceteze procesul tehnic. Trebuie ca totul să funcţioneze tot timpul, să nu fie nici o zăbavă în manifestarea puterii artificiale a omului. Trebuie anulată intermitenţa ciclurilor naturale (anotimpurile, ziua şi noaptea, căldura şi frigul), înlocuită cu un continuum funcţional deseori absurd (refuz care e în fond şi al intermitenţei adevărului şi neadevărului: totul e adevărat, şi a binelui şi răului: totul e bine). Poţi invoca frica, teama, şi mai poţi spune că o astfel de cheltuire improductivă e o treabă funestă. Dar ceea ce e absurd e şi demn de admiraţie. *Skylines* luminate în toiul nopţii, instalaţii de aer condiţionat răcorind moteluri goale în plin deşert, lumina artificială la amiază – e, în toate astea, ceva nebunesc şi admirabil. Lux stupid al unei civilizaţii bogate, cuprinsă de teama să nu se stingă focul precum vânătorul preistoric în bezna-i primitivă? E ceva şi din toate astea. Dar ceea ce frapează e fascinaţia artificiului, a energiei, a spaţiului, nu numai a spaţiului natural: spaţiul e spaţios şi în mintea lor.

Toate puterile mondiale şi-au clădit câte o perspectivă monumentală menită să ofere o imagine concentrată a tărâmului asupra căruia-şi întindeau stăpânirea. Dar aztecii, la Teotihuacan, sau egiptenii, în Valea Regilor, sau Ludovic al XIV-lea, la Versailles, şi-au clădit sinteza într-o arhitectură care le aparţinea. Aici, la Washington, nesfârşita perspectivă care merge la Memorialul lui Lincoln până la Capitoliu e alcătuită dintr-o succesiune de muzee, care rezumă întreg universul, din paleolitic şi până la era zborurilor cosmice.



Christo: Insulă împrejmuită, Miami, Florida

Ansamblul are, de aceea, o atmosferă de *science-fiction*, pare o alcătuire în care ar fi fost adunate înadins toate mărturiile aventurii şi civilizaţiei terestre spre a le înfăţişa privirilor unui extraterestru. Ceea ce face ca, aşezată chiar alături şi străjuind discret întreaga desfăşurare, Casa Albă să apară ea însăşi ca un muzeu, muzeul puterii mondiale, gătită cu o distanţare şi o albeaţă profilactice. (...)

America e versiunea originală a modernităţii, în timp ce noi suntem versiunea dublată sau subtitrată. America exorcizează chestiunea originilor, nu are cultul rădăcinilor sau al autenticităţii mitice, nu are trecut şi nici temeiuri dintâi. Fiindcă nu a avut parte de acumularea primitivă a timpului, trăieşte într-o actualitate perpetuă. Fiindcă nu a avut parte de acumularea lentă şi seculară a principiului adevărului, trăieşte în simulare perpetuă, în actualitatea perpetuă a semnelor. Nu are tărâm strămoşesc – cel al indienilor americani e îngrădit, redus la rezervaţii care sunt echivalentul muzeelor în care sunt stocate tablouri de Rembrandt şi Renoir. Dar nu-i nimic: America n-are probleme de identitate. Iar puterea viitoare va fi a popoarelor fără origini, fără autenticitate, şi care vor şti să-şi exploateze această situaţie până la capăt. Iată, de pildă, Japonia, care, într-un fel, e pe cale să câştige pariul chiar mai bine decât Statele Unite, izbutind, printr-un paradox pentru noi de neînţeles, să transforme puterea teritorialităţii şi feudalităţii într-o putere a neteritorialităţii şi imponderabilităţii. Japonia e de pe acum un satelit al planetei Pământ, dar America a fost deja, la vremea ei, un satelit al planetei Europa. De ne place ori nu, viitorul s-a deplasat spre sateliţii artificiali.

Statele Unite sunt utopia înfăptuită.

Criza lor nu trebuie judecată după criterii bune pentru a judeca criza noastră, a vechilor ţări europene. Criza noastră e una a idealurilor istorice confruntate cu imposibilitatea realizării lor. Criza lor e cea a utopiei înfăptuite, a utopiei aievea, confruntată cu durata şi permanenţa ei. Convingerea idilică a americanilor de a fi centrul lumii, puterea supremă şi modelul absolut nu e greşită. Şi se bizuie nu atât pe resurse, pe tehnică şi pe arme, cât pe presupunerea miraculoasă a utopiei trăite aievea, a unei societăţi care, cu o candoare ce nouă ne poate părea nesuferită, se sprijină pe ideea că ea însăşi e întruchiparea a tot ceea ce alţii au visat vreodată – dreptate, prosperitate, drept, bogăţie, libertate: ea ştie că e aşa şi crede că e aşa şi, în cele din urmă, şi ceilalţi cred la fel.

În condiţiile actualei crize a valorilor, lumea întreagă ajunge să-şi îndrepte privirile către cultura care a izbutit, printr-o teatrală lovitură de forţă, să materializeze de îndată toate năzuinţele, către societatea care – datorită rupturii geografice şi mentale a emigrării – s-a putut crede pe sine în stare să plăsmuiască, de la A la Z, o lume ideală – lucru consacrat, în plan fantasmatic, de către cinematograf, ceea ce nu trebuie neglijat. Orice s-ar zice, şi orice părere am avea despre aroganţa dolarului sau despre companiile transnaţionale, e o cultură care fascinează, la scara lumii întregi, chiar şi pe cei care trag ponoasele de pe urma ei, ceea ce se explică prin convingerea intimă şi delirantă că ea le-a materializat toate visele.

Convingere nu chiar atât de delirantă, de altfel: toate societăţile pioniere au fost, mai mult sau mai puţin, societăţi ideale. Chiar şi iezuiţii din Paraguay. Chiar şi portughezii din Brazilia, care au înfiinţat într-un fel o societate patriarhală şi sclavagistă ideală. Dar, spre deosebire de modelul nordic, anglo-saxon şi puritan, modelul sudic nu prea era în stare să devină universal în lumea modernă. Exportat, ipostaziat peste ţări şi mări, idealul se curăţă de încurcătura istorică, se concretizează, se dezvoltă cu un sânge nou şi cu o energie experimentală. Dinamismul „luminilor noi" stă martor, în toate cazurile, al superiorităţii acestora faţă de patria lor de origină: ele înfăptuiesc aievea idealul pe care cei din „ţările vechi" îl cultivau ca pe un ţel final, crezut, în taină, de neatins.

Colonizarea a fost, în sensul acesta, o lovitură de teatru mondială, care lasă urme adânci şi nostalgice peste tot, chiar de se prăbuşeşte. Ea reprezintă pentru Lumea Veche experienţa unică a unei comutări idealizate a valorilor, aproape ca-ntr-un roman de *science-fiction* (a cărui tonalitate o are adesea, cum se întâmplă în SUA), şi care scurtcircuitează destinul acelor valori în ţările de origină. Ivirea acestor societăţi colaterale aboleşte destinul societăţilor istorice. Extrapolându-şi brutal esenţa peste mări, societăţile istorice pierd controlul asupra propriei evoluţii. Modelul ideal pe care l-au secretat le anulează. Iar evoluţia nu va fi nicicând reluată ca aliniere progresivă.

Pentru valori până atunci transcendente, momentul realizării, al proiectării sau al prăbuşirii lor în real (America) e un moment ireversibil. Este ceea ce – orice s-ar mai întâmpla – ne desparte de americani. Nu-i vom ajunge nicicând din urmă, şi nu vom avea nicicând candoarea lor. Îi imităm doar, îi parodiem cu o întârziere de cincizeci de ani. Ne lipseşte dârzenia şi îndrăzneala proprii a ceea ce s-ar putea numi gradul zero al unei culturi, ne lipseşte puterea dată de incultură. E o viziune despre lume ce, oricât ne-am strădui, ne va fi în veci inaccesibilă, aşa cum *Weltanschauung* a Europei, transcendentală şi istorică, va fi în veci inaccesibilă americanilor (...)

Trăim în negativitate şi contradicţie, ei trăiesc în paradox (fiindcă ideea utopiei aievea e paradoxală). Iar însuşirea de căpetenie a modului de viaţă american stă, pentru mulţi, în acel umor pragmatic şi paradoxal, în vreme ce al nostru se caracterizează (se caracteriza?) prin subtilitatea spiritului critic pe care mulţi dintre intelectualii americani ni-l invidiază; ar dori să-şi clădească şi ei, din nou, valori ideale, să trăiască deliciile filosofice sau marxiste ale bătrânei Europe, năzuinţă cu totul potrivnică situaţiei lor originale, fiindcă farmecul şi puterea (in)culturii americane vin tocmai din materializarea dintr-o dată şi fără precedent a modelelor.

Când văd americani, intelectuali mai ales, privind cu nostalgie către Europa, invidiind-o pentru istoria, metafizica, arta culinară, trecutul ei îmi pare că e vorba de un transfer nenorocit. Istoria şi marxismul sunt ca vinurile fine şi arta culinară: nu trec niciodată cu adevărat oceanul, în pofida unor înduioşătoare tentative de aclimatizare. E revanşa justificată a faptului că noi, europenii, n-am putut niciodată îmblânzi cu adevărat modernitatea, care, nici ea, nu vrea să treacă cu adevărat oceanul, în celălalt sens, însă. Există produse care nu se pretează la import-export. Atâta pagubă, şi pentru noi, şi pentru ei. Dacă, pentru noi, societatea e o floare carnivoră, pentru ei e o floare exogenă. Parfumul ei rămâne neconvingător, precum buchetul vinurilor californiene (există azi încercări de a ne convinge că nu e aşa, dar degeaba). (...)

De aceea, mi s-a părut întotdeauna fastidios şi deplasat să cauţi să vezi, în America, opere de artă sau spectacole. E un semn de etnocentrism cultural, o obişnuinţă de european. Căci dacă, aici, în America, originală este incultura, atunci ea, incultura, trebuie căutată şi contemplată. Dacă termenul de „gust" mai înseamnă ceva, atunci se cade să nu ne exportăm exigenţele estetice acolo unde nu au ce căuta. Dacă americanii transferă mănăstirile noastre europene la Cloysters, la New York, ni se pare o grozăvie de neiertat. Să nu facem şi noi la fel transferând la ei valorile noastre culturale. N-avem dreptul să facem astfel de confuzii. Când Paul Getty adună la Malibu, într-o vilă pompeiană de pe ţărmul Pacificului, pânzele lui Rembrandt şi ale impresioniştilor sau statuile Helliadei, se comportă conform legii americane – logica pur barocă a Disneylandului – şi e, deci, original, înfăptuind o grozăvie, o măreaţă ispravă de cinism, de naivitate şi de kitsch, de umor involuntar – ceva uimitor prin nonsens. Or, topirea esteticului şi a valorilor nobile în kitsch şi hiperrealitate e fascinantă, la fel ca topirea istoriei şi a realului în televizual. Deci în această pragmatică sălbatică a valorilor trebuie căutat, aici, obiectul plăcerii estetice. Limitându-vă la grila de valori a muzeului imaginar pe care-l purtaţi în minte, nu veţi băga de seamă esenţialul (fiindcă, aici, tocmai neesenţialul e esenţial).

Publicitatea care întrerupe filmele la TV e, desigur, un ultragiu adus bunelor moravuri, dar subliniază judicios faptul că majoritatea producţiilor de televiziune nu ating niciodată nivelul „estetic" şi că sunt, în fond, de acelaşi ordin cu publicitatea. Majoritatea filmelor, inclusiv cele cu pretenţii, sunt făcute din înşirarea aceloraşi rutine zilnice: maşini, telefoane, psihologie, machiaj – pur şi simplu o ilustrare a modului de viaţă. Iar publicitatea face acelaşi lucru: canonizează, prin imagine, modul de viaţă, transformându-l într-un adevărat circuit integrat. Şi dacă tot ce se difuzează prin televiziune, fără deosebire, constituie un regim sărac în calorii – dacă nu chiar fără calorii de loc – de ce să ne plângem de publicitate? Aşa nulă cum e, mai degrabă ridică nivelul cultural a ceea ce o înconjoară.

Banalitatea, incultura, vulgaritatea n-au nici aici înţelesul pe care-l au în Europa. Sau o fi doar o părere de-a mea, european fascinat de o Americă ireală? Poate, cine ştie, sunt vulgari pur şi simplu, iar metavulgaritatea asta e doar o plăsmuire de-a mea? *Who knows?* Fapt este că o anumită banalitate, o anumită vulgaritate care ne par inacceptabile în Europa, ne par aici mai mult decât acceptabile: fascinante. Fapt este că toate analizele noastre în termeni de alienare, conformism, uniformitate şi dezumanizare apar aici ca inoperante: din punctul de vedere al Americii, astfel de analize sunt ceea ce apare ca fiind vulgar. (...)

Ceea ce apare ca nou în America, pentru noi, e şocul de gradul întâi (primitiv şi sălbatic) şi de gradul al treilea (simulacrul absolut). Gradul al doilea nu există. Situaţie pentru noi greu de intuit, pentru că la noi tocmai acest al doilea nivel a fost întotdeauna cel privilegiat: nivelul reflexibilităţii, al dedublării, al mustrărilor de cuget. Despre America însă nu-ţi poţi forma o imagine adecvată dacă nu ţii seama de această mare răsturnare: Disneyland-ul, asta e autentic aici! Filmul, televizorul – ăsta e aici realul! *Freeways, safeways, skylines*, viteza, deşerturile, asta e America, nu muzeele, bisericile, cultura... Să-i dăm deci acestei ţări admiraţia pe care o merită şi să ne întoarcem privirea şi spre ridicolul propriilor noastre moravuri: e folosul şi plăcerea pe care ţi le aduce călătoria. Ca să fi simţit şi să fi înţeles America, trebuie ca, măcar pentru o clipă, să fi simţit, în jungla unui *downtown*, sau în plin Painted Desert, sau gonind pe curba unei *freeway*, că Europa a dispărut. Trebuie să fi ajuns să-ţi pui măcar o dată întrebarea: „Cum poate fi cineva european?"

Prezentare şi traducere de Nicolae BARNA

https://biblioteca-digitala.ro / http://bibmet.ro

Michael HAMBURGER (Anglia)

PERSONALITĂŢI MULTIPLE: EZRA POUND ŞI T.S.ELIOT

Personalitatea multiplă a reprezentat atât dilema lui Ezra Pound cât şi a lui T.S.Eliot, americani diferiţi de pluralismul propriei lor culturi naţionale, renovatori şi restauratori ai unor exponate selecţionate din „muzeul imaginar". Modul lui Eliot de a face selecţia pe cît posibil mai restrânsă şi mai riguroasă, de a-şi delimita şi rafina eu-ul empiric - până aproape de punctul dispariţiei, în ultimii ani, în detrimentul eu-lui său poetic. În ce priveşte calitate şi coerenţă, poezia lui Eliot a beneficiat de o disciplină care a fost un adevărat auto-sacrificiu; dar aşa cum spunea Yeats, „Un sacrificiu prea lung îţi poate împietri inima." Oprea lui Eliot ca poet liric s-a terminat prematur deşi, aşa cum o atestă celelalte opere ale sale, a continuat să se dezvolte. Rigoarea şi coerenţa au interzis o fază lirică târzie care, cu siguranţă, ar fi fost tot atât de diferită de cea a celor „Patru cvartete" pe cât sunt ultimele eseuri faţă de piesele timpurii sau târzii, de la „Crima în catedrală" şi „Stânca". Atât Pound cât şi Eliot au folosit personaje cu o libertate fără precedent, cum nu găsim nici în monologurile dramatice ale sfârşitului de secol XIX, nici în adaptările din sec.XX ale acestui mod de expresie, incluzându-le pe cele ale lui Pound însuşi din „Personae". În acestea trebuiau menţinute un anume fundal istoric şi o unitate.În „Cantos", pe de altă parte, tehnica imagistica – destinată iniţial doar poemelor scurte – a fost extinsă la poemul lung. Şi personajele au devenit multiple şi fluide în interiorul unui singur poem, mişcându-se şi deplasându-se liber în timp şi spaţiu. Dar în timp ce al lui Eliot are un centru în afara eu-lui poetului – un centru care poate să fie sau să nu fie personificat în caracterul lui Tiresias – centrul din Cantos rămâne în esenţă unul personal, în ciuda numărului şi mai mare de personaje, întâmplări istorice şi fragmente topografice.

„Căutarea rădăcinilor" nu este doar o absurditate biologică, dar şi recunoaşterea că acel ce caută nu are rădăcini (sau, întrucât nu există om cu adevărat fără rădăcini, recunoaşterea că e în căutarea unor rădăcini de un soi mai acceptabil pentru el decât acelea cu care a fost dăruit). Încă de la început, „căutarea" de către Pound a unei tradiţii a fost tulburată de paradoxul că tradiţia nu poate fi căutată mai mult decât rădăcinile, cu diferenţa că această căutare înseamnă o mai mare conştientizare şi recunoaştere a propriilor rădăcini. Politic, paradoxul este exemplificat de fascismul lui Pound: ca şi Rilke, un alt poet nesigur de suporturile sale naţionale, Ezra Pound a trebuit să se identifice cu naţionalismul unui popor căruia nu-i aparţinea. Poetic, paradoxul este exprimat în literaturizarea extremă a unui scriitor care, de fapt, se revolta împotriva convenţiilor literare; sau, cu alte cuvinte, în oscilaţia extremă a dicţiei poetice a lui Pound între ce era înnăscut în vorbirea lui şi ce era luat din cărţi. Pound însuşi se referise la componenta „Wardour Street" din poemele lui de tinereţe care, în 1964, îl şocase ca „o colecţie de prăjituri cu cremă stătute". Incomparabilele inovaţii ritmice ale lui Pound se datorau în mare măsură dialectului său natal, gesturilor de vorbire - sau „sunete propoziţiune", cum le-a numit Robert Frost - pe care vocabularul său arhaic sau livresc le-a neutralizat atât de des. Asta se lega de lipsa lui de încredere şi nesiguranţa de care T.S.Eliot a scăpat evadând în impersonalitate; o lipsă de încredere şi o nesiguranţă în privinţa valorilor americane, în opoziţie cu cele ale culturilor europene şi asiatice şi în privinţa relaţiilor dintre poet şi cititorii săi.

În poezia de început a lui Pound, inclusiv „Lustra" din 1916, există o preponderenţă extraordinară a poemelor care nu tratează procesul poetic - ca la Stevens şi Rilke - ci drumul poemului şi primirea lui în lume. Convenţia trimiterii, bun-rămasul adresat de poet poemului său este modernizat de o manieră care nu arată doar preocupareă lui Pound faţă de relaţia poet-critic-cititor, ci şi o conştiinciozitate rar întâlnită în poezia tuturor timpurilor. Efectul este opus celui obţinut de scriitorii de poezie „pură" sau „absolută". Deşi, ca şi la ei, aceste poeme se mişcă între propriile limite, autoadresările repetate distrag atenţia cititorului de la poem la autorul lui. În „A Lume Spento" chiar primul poem, „Graţia dinaintea cântecului", stabileşte acest mod special, deşi poate fi citit ca un pandant liric al invocării epice tradiţionale a muzei de către poet. Dacă există un poem în colecţie care să nu-l prezinte pe poet ca poet, întrebându-se asupra funcţiei sale, a antecedentelor şi a sprijinului de care se bucură, sau direct sau prin aluzii literare şi pastişă. Aceste poeme, desigur, sunt poeme de tinereţe şi trebuie să fim înţelegători cu pasiunile literare exclusive şi cu entuziasmele caracteristice majorităţii poeţilor tineri; dar există destulă varietate ritmică şi invenţie în „A Lume Spento" şi în „A Quinzaine for this Yule" pentru a le face să apară ca fiind mai mult decât o simplă muncă de ucenicie. Poemul „Histrionul" este unul dintre cele care anticipează şi elucidează utilizarea ulterioară a personajelor de către Pound:

Nimeni n-a îndrăznit să scrie acest lucru până acum,/ Şi totuşi ştiu că sufletele tuturor oamenilor mari/ Din când în când trec prin noi. / Şi ne topim în ele şi nu suntem / Simple reflecţii ale sufletelor lor. / Astfel un timp sunt Dante şi sunt / Un oarecare Francois Villon, lord al baladelor şi hoţ ... / Ca şi cum în adâncul nostru străluceşte o sferă / Translucidă, aur topit, care este „Eu-l" / Şi se proiectează în această formă.



Constantin Brâncuşi: Măiastra

Eu-l empiric al lui Ezra Pound - în mare parte identic, în ce-i priveşte poezia, cu rolul său literar, mai degrabă decât cu ceea ce numim de obicei experienţa personală - este foarte departe de a fi absent aici sau oriunde altundeva în opera lui de mai târziu, în ciuda imagismului unor poeme scurte bine cunoscute. În „În căutarea sinelui", Pound scria în aceeaşi perioadă:

„În căutarea «auto-exprimării sincere» bâjbâi, găseşti un adevăr aparent.

Îţi spui „Sunt asta, aia, sau cealaltă" şi abia ai pronunţat cuvântul că şi încetezi de a mai fi acel lucru.

Am început această căutare a realului într-o carte intitulată „Personae", aruncând cu această ocazie măştile sinelui în fiecare poem. Am continuat cu o lungă serie de traduceri, care nu erau altceva decât măşti şi mai elaborate.

In al doilea rând, am scris poeme ca „Întoarcerea", care este o realitate obiectivă şi are un fel de semnificaţie complicată, ca aceea din „Soare şi Dumnezeu" de Epstein sau din „Băiat cu blană de iepure" de Brzeska. În al treilea rând, am scris „Heather", care reprezintă o stare de conştiinţă, sau o implică...

Aceste ultime două poeme suânt impersonale."

Cum a făcut şi T.S.Eliot, Ezra Pound a continuat să lupte cu o personalitate multiplă, „căutarea de sine" şi cu diferitele căi de reducere a multiplicităţii la unitate într-un poem. Spre deosebire de Eliot, care a adoptat, sau a fost adoptat de o singură tradiţie care îmbrăţişa valori religioase, etice şi sociale. Pound a încercat să-şi creeze propriul sistem de valori, propriul canon a ceea ce trebuie să fie cunoscut, admirat şi imitat. Eliot a reuşit să atingă o adevărată impersonalitate, deşi bazată mai puţin pe imaginaţie şi mai mult pe credinţa religioasă, o impersonalitate redată în aceste versuri din ultima sa piesă:

Am fost eliberat de eu-l care pretinde să fie cineva / Şi devenind nimeni, încep să trăiesc.

Baza sistemului lui Ezra Pound a rămas una estetică şi imaginativă, deşi Donald Davie a explicat de ce „gândirea lui Pound despre stil şi stiluri de poezie nu se poate abţine să nu se verse în politică, etică, economie. Specializarea estetică a lui Pound - admirabilă prin ea însăşi, şi atât de bogată, de productivă şi de plină de miez pe cât poate fi o specializare - i-a provocat eşecul de îndată ce a fost extinsă de la artă la societate şi economie. Motivul e că Pound n-a încetat niciodată să generalizeze propria situaţie de om dedicat poeziei - o situaţie obligatoriu anormală în orice societate modernă şi să construiască structuri ideologice pe baza nemulţumirilor lui ca poet. Aceste nemulţumiri nu erau nici egoiste nici mărunte. Birocraţia, comercialismul şi camăta sânt rele reale şi Ezra Pound avea dreptate când li se opunea; dar temeiurile opoziţiei lui erau întotdeauna personale şi emoţionale până la un grad care interzicea distincţia subtilă pe care o cer realităţile politicii, eticii şi economiei. „Istoria" din „Cantos" este un alt exemplu. Este o „istorie" compusă din fragmente şi aceste fregmente derivă din predilecţii personale care, oricât de largi şi de generoase, sunt în mod obligatoriu arbitrare sau întâmplătoare, căci nu există minte care să cuprindă toate faptele înregistrate de istoria mondială, cu atât mai puţin să exprime judecăţi asupra lor, aşa cum Pound o face explicit sau prin intermediul citărilor sau juxtapunerilor de citate. Aşa cum scrie Donald Davie „istoria, de acum înainte, poate transcede în poezie sau poate fi evitată în ea; dar poezia nu este locul unde aceasta poate fi înţeleasă."

Dilema lui Pound a constituit subiectul atâtor discuţii, controverse şi explicaţii încât pare indecent să revenim la ea. Aşa cum arăta Davie, însuşi Pound s-a arătat din când în când conţtient de originile lui culturale, ca atunci când nota: „Cunoaşterea NU este cultura. Domeniul culturii începe când ai «uitat ce carte anume»; sau când, într-un context muzical, remarcă diferenţele „dintre o artă care are o cultură în urma ei şi o artă ca „aceea a „Cantos"-urilor sale, „produsă de lupta solitară a artistului împotriva condiţiei culturale în care s-a născut". Compararea între lucrări de Boccherini şi Bartok, care a prilejuit deosebirea (în „Guide to Kulchur" a lui Pound) nu este, întâmplător, o dovadă, şi scrierile critice ale lui Pound nu sunt, în general, mai puţin excentrice, eratice şi părtinitoare decât restul operei sale. Dilema lui Pound ar putea fi neglijată, dacă propriile îndoieli referitoare la opera lui ar fi împărtăşite de acei discipoli care l-au lăudat şi continuă să-l laude pentru tot ce nu e în ordine în poezia lui şi pentru presupunerile care stau la baza ei. Pe scurt, arta totalitară a lui Pound - „noua sinteză, totalitarismul", la care apelează în „Guide to Kulchur" - era sfârşitul multiplicităţii, nu integrarea şi ordonarea ei. Tradiţia nu poate fi creată sau impusă, tot aşa cum nici rădăcinile nu pot fi grefate. Arta lui Pound, în „Cantos", rămâne în esenţă pluralistă şi eclectică, tot aşa cum dicţia lui a rămas impură, un amalgam de idioame extrase din cele mai eterogene convenţii ale vorbirii şi scrisului. Dacă „Cantos" are o unitate, aceasta este unitatea amintirilor şi preocupărilor lui Pound. A cere ca o astfel de unitate să fie acceptată ca o sinteză culturală reprezintă un act de totalitarism.

Aşa cum spune Pound însăşi, „O definiţie a frumuseţii este capacitatea ei de a corespunde scopului"; şi există la fel de multe feluri de frumuseţe poetică pe cât de multe scopuri poetice. De asemenea, caracteristic pentru tendinţa de a impune arbitrar a lui Pound este de a pune semnul egalităţii între cuvântul german „dichten" (a face poezie) cu „condensare" (a condensa). Etimologic, „dichten" nu este legat de „dicht " (dens), ci de „dictare" (a repeta) - o derivare complet diferită de estetica imagistă a lui Pound. În acelaşi fel, „exponatele" anexate la secţiunea a II-a a cărţii au o diversitate care nu se potriveşte cu indicaţiile din secţiunea I - indicaţii legate de propria pledoarie a lui Pound despre tipul de poezie care „prezintă un complex intelectual şi emoţional într-un anumit moment," principiul imaginistic care a guvernat nu doar structura celor mai reuşite poeme scurte, dar şi a celor din „Cantos". Prea multe dintre judecăţile lui Pound referitoare la alţi poeţi nu au sens decât în legătură cu propria lui operă; şi deşi, într-o oarecare măsură, acest lucru este valabil pentru majoritatea poeţilor-critici, aceştia având inestimabilul avantaj că ştiu despre ce vorbesc, critica cere o cantitate de abnegaţie, o capacitate de a înţelege prompt, dacă nu de a aproba felul diferit de a fi al scriitorilor diferiţi. În critica lui, ca şi în poezii şi în traduceri, Pound nu are răbdare cu ceva ce nu e măcinat la moara lui. Faptele şi împrejurările care îl contrazic sunt ignorate sau distorsionate; substratul istoric este violat, astfel încât să-i ofere lui exemple şi exponate.

Toate acestea trebuie spuse din nou, şi vor fi spuse din nou, atâta timp cât „Cantos"-urile lui Pound sunt comparate cu epica lui Dante şi Milton, cu concluzii cum ar fi : „fraza atemporală a lui Pound conţine o serie enorm mai largă de discriminări decât aranjamentele de povestiri în stil elevat şi conversaţii ale lui Milton" (Hugh Kenner) sau „Landor se plângea că Dante şi-a lăsat personajele în forma de schelet, Pound însă este capabil să le îmbrace cu o frază" (Henry Swabey). Nu are sens să comentăm aceste afirmaţii; „discriminările" lor sunt de acelaşi ordin de mărime ca atunci când Pound nu scrie din experienţă sau viziune, ci din spirit partizan. Mai trebuie spus că Pound a recunoscut unilateralitatea gândirii despre cultură şi politică. „Metoda mea de a mă opune tiraniei", spunea el într-un interviu cu Donald Hall, „a fost greşită timp de treizeci de ani", nu avea nimic în comun cu cel de-al doilea război mondial în special. Dacă un individ sau un eretic găseşte un adevăr esenţial sau vede o eroare într-un sistem ce se practică, comite el însuşi atât de multe erori marginale că e terminat înainte de a-şi putea stabili punctul de vedere ... Pentru a fi înţeles când scrii, o problemă este întotdeauna rectificarea fără a renunţa la ceea ce este corect. Este o luptă să nu semnezi pe linia de puncte - puncte pentru opoziţie." Aceasta rezumă mult din ceea ce e greşit în acele pasaje din „Cantos", inclusiv „The Pisan Cantos", care se referă la lumea contemporană, deşi caracterul lor împrăştiat certăreţ este un defect poetic, dar şi moral. Mult lăudatul „Ceea ce iubeşti bine rămâne", din Canto LXXXI arată cum atât fragmentarea stilistică, cât şi cea tematică pot fi reparate de îndată ce Pound îşi permite o „rectificare" care continuă din aceeaşi „metanoia". Nu întâmplător ultimele versuri din acest pasaj, cu refrenul „Atenuează-ţi vanitatea" sunt atât de apropiate ca ton şi cadenţă de poezia târzie a lui T.S.Eliot:

Aici eroarea este întreagăa în ce nu s-a făcut, / în lipsa de încredere care a eşuat.

În Canto CXVI, de asemeni, într-un fragment al acelei secţiuni din Cantos care ar fi trebuit să corespundă „Paradisului" lui Dante, Pound spune:

„Să mărturiseşti strâmb, fără a încălca adevărul" şi o face cu o francheţe şi o simplicitate a dicţiei prea adesea sacrificate în „Cantos"-urile mai timpurii:

Dar frumuseţea nu este nebunia / Deşi greşelile şi eşecurile mele zac deasupră-mi
(Şi nu sunt un semizeu).

Treaba naibii nu se leagă / Dacă nu este iubire în casă nu este nimic.

Din volumul *Tensiunea liricii moderne.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://bibmet.ro